This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

27253
17

27253.17

Harvard College Library

FROM THE

GEORGE B. SOHIER PRIZE FUND

The surplus annual balance "shall be expended for books for the library."
— *Letter of Waldo Higginson, Jan. 10, 1893.*

Received 13 Oct. 1903

19375

Türkische Volkslitteratur.

Ein erweiterter Vortrag

von

Dr. Georg Jacob.

Berlin,
Mayer & Müller.
1901.

~~H.6680~~
27253,17

1903

Sohier fund.

Da die von mir begonnene Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen nur Untersuchungen auf Grund ausreichenden Materials bringen soll, das für die nach dem Anordnungsplan zunächst zu behandelnden Gebiete noch nicht in wünschenswertem Maasse zu erlangen war, beginne ich hiermit eine vorläufige zusammenfassende Darstellung meiner Studien für weitere Kreise. Mehrere der hier kurz skizzierten Themata gedenke ich später eingehend zu behandeln.

Für freundliche Auskünfte habe ich Herrn Grafen C. von Landberg und namentlich Herrn Nubar Kapamadjian, für Unterstützung bei der Korrektur Herrn Dr. Enno Littmann und Herrn Gymnasiallehrer Karl Philipp zu danken.

G. Jacob.

Abkürzungen.

BDMG = Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.
JA = Journal Asiatique.
WZKM = Wiener Zeitschrift für Kunde des Morgenlands.
ZDMG = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

Die osmanische Litteratur gliedert sich in eine klassische, moderne und volkstümliche. Die Klassik steht vorwiegend unter persischem Einfluss; ihre Poesie, an ein festes Gedanken-, Bilder- und Phrasen-Inventar gebunden, ist zu einem Formvirtuosentum ausgeartet, dessen Verständnis für sprachlichen und rhythmischen Wohllaut jedoch nicht unterschätzt werden darf. Die klassische Prosa befleissigt sich eines infamen Kurialstyls, der Männer von Geschmack von ihrem Studium abschreckt, weshalb das in ihr aufgespeicherte historische Material kritisch bisher — abgesehen von Ungarn — leider noch ganz ungenügend verwertet ist. Bedauerlicher Weise wurde bis in die jüngste Zeit hinein fast ausschliesslich dieses eine Drittel der türkischen Litteratur beachtet, die auf einen engen Kreis beschränkte und im Vergleich zu den beiden andern Gebieten entschieden minderwertige Klassik. Der Gelehrte, welcher der türkischen Poesie gerecht werden will, darf der Gelehrtenpoesie keine zentrale Stellung anweisen, sondern ihr nur die Rolle zugestehen, welche sie im Gesamtleben des Volkes wirklich gespielt hat. Noch weniger darf das philologische Verständnis bereits für eine Leistung gelten: wenn es nicht die Vorstufe wissenschaftlicher Erkenntnis bildet, wäre es zwecklos.

Die türkische Moderne, in welcher das französische Vorbild das persische ablöste, hat unter Führung hervorragender Talente einen bedeutenden Aufschwung genommen, worum freilich in Deutschland Wenige wissen, da sie bei uns weder einen Darsteller ihrer Entwicklung,

noch einen Übersetzer ihrer besten Vertreter, so namentlich des Sezaï und Samy, gefunden hat[1]).

Das Studium der türkischen Volkslitteratur hat der ungarische Gelehrte Kúnos begründet und zu einer erfreulichen Blüte gefördert. Vor ihm pflegte man dieses Gebiet mit einem Hinweis auf die Schwänke des Xoǧa Nasreddin abzuthun, die zum grossen Teil garnicht einmal türkisches Volksgut sind[2]). Kúnos aber sammelte für sämtliche Gebiete der türkischen Volkslitteratur ein ausserordentlich reiches Material, das nunmehr zum grössten Teil publiziert vorliegt und zwar in dem Sammelwerk Oszmán-török népköltési gyüjtemény (2 Bände. Budapest 1887-1889), als 8. Teil von Radloff's Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme (Petersburg 1899) und in verschiedenen namentlich ungarischen Zeitschriften.

Das erstgenannte Werk enthält zunächst 98 türkische Märchen[3]), untermischt mit Novellen und Schwänken, von denen namentlich letztere besser gesondert wären.

---

[1]) Von deutschen Übersetzungen aus der modernen türkischen Litteratur sei genannt: Aus Muallim Nadschi's Sünbüle, die Geschichte seiner Kindheit, übersetzt von Adalbert Merx, Berlin 1898; Ahmed Midhat, Türkisches Highlife übers. v. E. S[eidel], Grossenhain u. Leipzig o. J., Kemal, Heimat oder Silistria übers. von Leopold Pekotsch, Wien 1887. Die Originaltexte findet man am vollständigsten in den Bibliotheken zu Stockholm (s. den gedruckten Accessionskatalog V Turkisk Filologi 1890) und Budapest; von deutschen Büchereien kommt ausschliesslich die BDMG zu Halle in Betracht.

[2]) Vrgl. jetzt namentlich Paul Horn, Zu Hoǧa Nasreddin's Schwänken: Keleti Szemle I S. 66—72; René Basset: ebendaselbst S. 219—225.

[3]) Eine Auswahl erschien in ungarischer Übersetzung u. d. Titel „Török népmesék" Budapest 1889 und wurde aus dieser ins Englische übertragen. u. d. Titel „Turkish Fairy Tales and Folk Tales" London 1896 gedruckt. Vrgl. ferner Kúnos, Osmanische Volksmärchen: Ungarische Revue VIII. u. IX. Jahrg. 1888 u. 1889; Karl Pozder, Osmanische Volksdichtungen: Ebend. X. Jahrg. 1890 S. 355-362; Heinrich von Wlislocki, Türkische Volksmärchen aus Anatolien: Zeitschr. für vergleichende Litteraturgesch., Neue Folge, 10. Band, Weimar 1896 S. 65 ff; Georg Jacob: Keleti Szemle. Budapest 1900 S. 322 ff.

Die uns früher bekannten türkischen Märchenbücher waren Übersetzungen; so wurden beispielsweise die Kyrk vezir (Vierzig Vezire) von Šêχzâde nach seiner Vorrede aus einem noch nicht wiederaufgefundenen arabischen Original übertragen. Wenn ich die von Kúnos aufgezeichneten Märchen »türkische« nenne, so schliesst das natürlich nicht aus, dass sich unter ihnen zahlreiche Wandermärchen befinden; ich habe z. B. bereits an anderm Orte darauf hingewiesen, dass in dem Märchen Nar tanesi, dem 12. der Sammlung, unser Schneewittchen steckt, das, wie mir Kúnos mitteilt, auch in Ungarn unter dem genau entsprechenden Namen Hofe hérke volkstümlich ist und von Dr. Littmann arabisch als sitt Tlêğe in Jerusalem aufgezeichnet wurde.

Ähnliche Märchen-Sammlungen sind nun mittlerweile auch in Stambul (ohne Jahr) gedruckt worden. Von einer solchen, die 14 Märchen enthält und nach dem ersten den Titel Billur Köšk (Krystallpalast) führt, erwarb ich 1899 zu Konstantinopel ein Exemplar für die BDMG. Sie enthält echtes Volksgut, so ist z. B. No. 12 »Ali Ğingiz« ein im Orient sehr weit verbreiteter Stoff vrgl. Kyrk vezir, Behrnauers Übersetzung S. 195 ff. »Der Zauberer zu Bagdad und sein Schüler«; Spitta Bey, Contes arabes modernes No. 1; Gustav Meyer, Essays und Studien S. 190/1. Als Probe sei der Inhalt der 3 ersten Märchen skizzirt. Das erste erzählt, wie der Padišah von Stambul seiner Tocher einen Krystallpalast am Meere erbaut, den der Königssohn von Jemen zu schauen kommt. Dabei verliebt sich die Prinzessin in ihn, reist ihm mit grossem Pomp als Kapitän verkleidet nach Jemen nach, zeigt sich ihm dort am Fenster eines Palastes in ihrer wahren Gestalt und hält dann den Verliebten aus Rache für seine frühere Lauheit in jeder Weise zum Narren, bis er ihr schliesslich nach Stambul nachreist, wo die Hochzeit gefeiert wird.

Zu No. 2, Helvağy güzeli, habe ich die Parallelen: Keleti Szemle I S. 328 zusammengestellt. Ein Mann unternimmt mit seinem Sohne die Mekkapilgerfahrt, Frau

und Tochter der Obhut eines Muezzin anvertrauend. Dieser erblickt vom Minaret das Mädchen im Garten und stellt ihr, von Liebe ergriffen, nach. Durch ein altes Weib lässt er sie in ein von ihm gehaltenes Bad locken; sie aber macht dem Muezzin den Vorschlag ihn zu waschen, seift ihn ein, bis er die Augen nicht mehr öffnen kann, prügelt ihn durch und verlässt ihn. Aus Rache schreibt der Muezzin ihrem Vater, seine Tochter sei auf den Pfad des Lasters geraten. Dieser beauftragt sofort seinen Sohn sie zu töten. Der Jüngling führt seine Schwester ins Gebirge, tötet aber statt ihrer einen jungen Hund, in dessen Blut er ihr Hemd taucht und es seinem Vater überbringt. Das Mädchen übernachtet aus Furcht vor wilden Tieren auf einem Baume bei einer Cisterne. Ein Königssohn will sein Ross daselbst tränken, das vor dem Schatten vom Baume scheut, entdeckt so das Mädchen, führt es heim und heiratet es. Der Ehe entspriessen 3 Kinder. Da bekommt die junge Frau eines Tages Heimweh nach ihrer Mutter, und der Königssohn erlaubt ihr dieselbe zu besuchen und ihre Kinder mitzunehmen. Der ihr zur Begleitung mitgegebene Vezir sucht sie zu verführen und tötet, da sie ihn abweist, der Reihe nach ihre 3 Kinder. Schliesslich bedroht er sie selbst mit dem Tode. Sie verlangt eine halbe Stunde Aufschub für Waschung und Gebet. Der Vezir bindet ihr einen Faden um die Hüfte, den sie aber, als sie ihm aus den Augen gekommen ist, abknüpft, an einen Baum befestigt und entflieht. Während der Vezir dem Königssohn meldet, das Mädchen[1]) sei wieder in seine Berge entwichen, gelangt dieses in seine Heimat, tritt bei einem Helvabäcker in Dienst und weiss dessen Geschäft in Aufschwung zu bringen. Von Sehnsucht nach seiner Gattin getrieben, zieht der Prinz mit dem Vezire aus, sie zu suchen und kommt zu ebendemselben Helvaverkäufer. Das Mädchen

[1]) Im Text steht immer „kyz".

wird gerade aufgefordert, den Helva für eine Helvagesellschaft (helva sohbesi) zu bereiten und bittet um die Erlaubnis die Fremden, welche sie sofort erkannt hat, mitbringen zu dürfen. Unter den Gästen erblickt sie auch ihren Vater, Bruder und den Muezzin. Die Erkennungsscene wird nun so herbeigeführt, dass man auf ihren Vorschlag Märchen erzählt und sie ihre eigenen Erlebnisse vorträgt.

Das dritte Märchen, von dem die BDMG auch einen Sonderdruck besitzt, führt den Titel Kahveği güzeli (die Cafetier-Schönheit): Ein armer Knabe kommt zu einem Kahveği, dem es gleichfalls schlecht geht, und wird von ihm ins Geschäft genommen; er lässt ihn in seinem Laden schlafen. In drei aufeinander folgenden Nächten wecken ihn zu bestimmter Stunde, in der ersten ein Derwisch, in der zweiten zwei, in der dritten drei Derwische, denen er auf ihren Wunsch gratis Kafe verabfolgt. In der dritten Nacht bescheren sie ihm drei Gaben, nämlich 1. dass seiner Kafebüchse nie Kafe und Zucker ausgehen soll, 2. dass die Kunden um sein Kafe stets wie Ameisen wimmeln, 3. dass ihm alle Löcher Rede stehn. Diese drei Gaben machen ihn reich und zu einem glücklichen Ehemann[1]).

Von einem andern noch wenig bekannten Volksmärchenbuch Xoros kardaš besitze ich einen Druck in arabischen Lettern, während sich ein anderer ziemlich variirender mit armenischen Typen zu Leipzig in Besitz von Dr. E. Seidel befindet. Dasselbe erzählt, wie ein armer Knabe beim Abschied von der Schule seinem Schulmeister der Sitte gemäss ein Geschenk machen will; die Mutter giebt ihm zu diesem Zweck ihren Hahn (χoros), der ihm aber am frühen Morgen von zwei Räubern ungeachtet seiner Bitten abgenommen wird. Er schleicht den Dieben nach und beschliesst, sich an ihnen zu rächen;

[1]) Man findet die drei Märchen mit einigen Abweichungen auch bei Radloff VIII.

zu diesem Zweck belauscht er die aus 40 Räubern bestehende Bande in ihrer Höhle und erscheint wie Abû Zaid in den verschiedensten Verwandlungen, sie stets überlistend, so dass die Räuber schliesslich das Land räumen. Hieran ist ein Roman von der Tochter des Xoros kardaš geknüpft, welcher sich mit Helvağy güzeli deckt. Das Buch liebt es, auf jeder Seite Sprichwörter zu zitieren; seine besten Geschichten sind die eingeschachtelten, welche von den auftretenden Personen erzählt werden; unter ihnen findet sich auch der aus Chamisso's Abdallah bekannte Stoff.

Der Türke hat mehr Sinn für Humor als der leidenschaftliche Araber. Diese Seite seines Wesens tritt am deutlichsten im Schattenspiel und Volksschauspiel, aber auch in der erzählenden Litteratur ziemlich stark hervor, teils in allerlei humoristischem Beiwerk, teils in humoristischen Vorwürfen. Die Streiche, welche die Türken von Xoğa Nasreddin erzählen, sind bei ihnen ausserordentlich beliebt. Sehr verbreitet fand ich auf meiner letzten Reise in Konstantinopel sowohl als in Brussa ein Volksbuch »Kedi ile fare hikajesi«, das den Krieg der Katzen und der Mäuse in poetischer Form behandelt, von dem ich ein Exemplar für die BDMG erworben habe. Mit viel Laune und grossem Behagen sind die meisten von Kúnos gesammelten Schwänke ausgeführt. So die Geschichte des Holzhauers Népköltési gyüjtemény No. 78 (II S. 20 ff.). Dieser arme Mann hatte eine böse Frau, die ihn in jeder Weise ärgert. Einmal fällt sie in einen Brunnen. Der Holzhauer lässt einen Strick hinab und zieht an ihm zu seinem Entsetzen einen ʿIfrit herauf. Der ʿIfrit jedoch spricht: »Fürchte dich nicht, du hast mich von einem Unheil errettet, dass ich dir bis zum Ende der Welt diese Wohlthat nicht vergesse.« Seine Dankbarkeit für die Erlösung von dem Weibe beweist er ihm sodann dadurch, dass er in eine Sultanstochter fährt, die der Holzhauer nach vorher mitgeteiltem Rezept

heilt und als Belohnung zur Frau erhält. Der ʿIfrit sucht sich eine andere Prinzessin und wirft dem zu ihrer Heilung herbeigerufenen Holzhauer zornig seine Undankbarkeit vor, dass er ihm auch diese entreissen wolle. Der erschrockene Holzhauer hat die Geistesgegenwart, zu sagen, er sei nicht des Mädchens wegen hier, sondern um Zuflucht bei ihm vor seiner ersten Frau zu suchen, die aus dem Brunnen entkommen sei und ihm folge. Kaum hat der ʿIfrit vernommen, dass das Weib draussen stehe, als er schleunigst das Weite sucht. Der Holzhauer aber erhält auch die zweite Prinzessin, die ihm gleichfalls ihre Heilung verdankte, zur Frau. 40 Tage und 40 Nächte währte die Hochzeit. »Auch ich hörte von der Hochzeit und ging hin. Man gab mir etwas Goldpilaf. Als mir auf dem Wege ein Hund ‚har, har' machend ins Bein fährt, werf ich den Pilaf, den ich in der Hand hatte, fort, und nehm Reissaus. Vor mir sprang eine Ratte auf; während sie hierhin und dorthin hüpfte, kam von der andern Seite ein ʿArab[1]). Indem ich ihm zurufe: »Vulak![2]) Wir wollen sie greifen und töten«, flüchtete sich die Ratte aus Angst auf meine Nase. Ich machte hepšuh (hepšuh japtym)[3]). Da haut noch der Arab mit den Worten: Allah gebe Unglück! mir einen Schlag in den Nacken, dass ich glaubte beinah kämen meine Augen heraus. Hör es und hüte dich auf eine Hochzeit zu gehn, sonst flüchtet sich eine Ratte auch auf deine Nase.«

Eine besondere Gruppe der humoristischen Litteratur bilden die im ganzen Orient sehr beliebten Gaunergeschichten. Als Beispiel erwähne ich die zehnte Erzählung des Billur kösk, Xyrsyz ile jan-kesiği (der Räuber und der Taschendieb), die sich mit der

---

[1]) Kann sowohl Araber als auch besonders Neger bedeuten.

[2]) Über das arabische vulak s. E. Littmann: ZDMG 54. Band S. 678 Anm. 1.

[3]) Es scheint, dass der abergläubische Araber darin eine üble Vorbedeutung sieht.

Geschichte der beiden Ehemänner: 1001 Nacht, Habichts deutsche Übers. 12 Bändchen S. 155 ff. fast vollständig deckt: Ein Xyrsyz (Räuber, Einbrecher) und ein Taschendieb haben dieselbe Frau, ohne es zu wissen, da der eine bei Nacht, der andere bei Tage seinem Gewerbe nachgeht. Sie machen die unliebsame Entdeckung bei einer Begegnung unterwegs, da ihre Frau jedem die Hälfte einer Pastete als Wegzehrung mitgegeben hatte. Der Schiedsrichter spricht nun die Frau demjenigen zu, welcher den andern an Kunstfertigkeit übertreffe. Der Taschendieb weiss zunächst seinem Rivalen dreimal die Brosche seiner Frau zu entwenden, welche dieser verkaufen geht. Dann steigt der Räuber beim Padišah ein und schleicht sich ins Schlafgemach des Herrschers, dem sein Lala die Kniee knetet, indem er, um nicht einzuschlafen, Mastix kaut. Der Räuber stiehlt dem Lala den Mastix aus dem Munde, worauf dieser sofort einschläft und von ihm in einen Korb gepackt und an die Decke gehängt wird. Der Eindringling übernimmt das Amt des Lala und erzählt dabei dem Padišah, indem er sich vorher Straflosigkeit ausbedingt, den Vorgang. Am Morgen findet dieser die Erzählung bestätigt. Die beiden Spitzbuben werden ermittelt, reich belohnt, und der Räuber erhält die Frau. Ergötzlicher wissen natürlich die Erzählungskünstler von Profession (Meddâhlar) den Gaunerschwank zu gestalten, der zweite Teil des sogleich zu erwähnenden Lüleği Ahmed besteht ganz aus diesem Genre.

Die bisher besprochenen Märchen und Schwänke waren nämlich koğa kary masallary (Altweibermärchen), sie stammen nicht von den berühmten Erzählern des Orients, sondern wandern von Mund zu Mund. Von diesen Erzählern wissen wir, obwohl sie in der Reiselitteratur oft erwähnt werden und in Stambul noch häufig vorkommen, bisher ziemlich wenig. Schon am Vormittag pflegen sie wie die Schattenspieler an die Kafes, in welchen sie am Abend ihre Vorträge halten,

Plakate zu heften, welche sie auf einem Stuhle sitzend mit einem Stock und einem Tuch in den Händen, die sie bei ihrer mimischen Kunst zu Hülfe nehmen, darstellen. Häufig unterhalten sie auch in vornehmen türkischen Privathäusern die Gäste. Das arabische Wort meddâḥ bedeutet ursprünglich »Lobredner«, dann »Erzähler«. Vom arabischen Meddâḥ ist der türkische wesentlich verschieden. Wetzstein übersetzt das Wort ZDMG 11. Band S. 482 durch »singender Bettler oder bettelnder Sänger« und im Maγrib bedienen sich die Meddâḥ's ausschliesslich der poetischen Form oder der Reimprosa[1]). Der türkische Meddah dagegen ist kein Vers-, sondern ein realistischer Stimmkünstler und Humorist. Er imitiert bald die Redeweise eines Kastamunili, bald eines Juden, Armeniers, Lazen oder andere Völkertypen und führt dazwischen die hohen Stimmen der Frauen oder das Plappern der Kinder ein[2]). Überhaupt erstrebt er nach jeder Richtung treue Kopierung des Lebens und anschauliche Wiedergabe, und lokalisiert daher auch seine Geschichten an einem dem Hörer genau bekannten Orte, also meist im nächsten Umkreise Stambuls, wobei er ihm durch kleine Einzelbeobachtungen die Örtlichkeit lebendig vergegenwärtigt. Leider scheinen die von Viguier[3]) gesammelten Erzählungen des Meddah ʿAli Efendi verloren zu sein, obwohl sie sich nach der Biographie universelle noch im Nachlasse des 1821 in Paris verstorbenen Gelehrten befanden; wenigstens sind alle meine Nachforschungen und Anfragen bisher erfolglos geblieben[4]). Kúnos hat von dem Meddah ʿAški

[1]) Ein Specimen von dort bei Delphin & Guin, Complainte Arabe sur la rupture du barrage de Saint-Denis-du-Sig. Paris 1886.

[2]) Vrgl. ZDMG 30. Bd. 1876 S. 159.

[3]) Vrgl. Viguier, Élémens de la langue turque, Constantinople 1790.

[4]) Herr Hartwig Derenbourg hatte die Freundlichkeit, die Pariser Bibliotheken, in denen man die Papiere zunächst vermuten musste, zu durchforschen, schreibt mir aber: „Nulle trace de ses papiers ni chez les Pères Lazaristes, auxquels il a appartenu, ni chez les Pères jésuites, ni à la Bibliothèque nationale, ni à la Bibliothèque de l'Institut."

Efendi in Akseraj mehrere Texte aufgezeichnet, in die er mir die Einsicht freundlichst gestattete, und einen derselben in Radloffs Proben VIII S. 301 ff. veröffentlicht; diesem liegt ein verbreitetes Wandermärchen zu Grunde, dessen Parallelen ich Keleti Szemle I S. 327/8 zusammengestellt habe. Noch charakteristischere Texte birgt ein im Besitze der BDMG befindlicher Druck in armenischen Lettern, welcher die Vorträge des Meddah Kyz Ahmed, deren Held ein gewisser Lüleği Ahmed ist, enthält. Das Buch dürfte im Abendland ein Unicum sein und war in Konstantinopel, wo es verboten sein soll, nicht mehr zu beschaffen. Ich habe eine vollständige lateinische Transscription des Textes nebst einer Übersetzung angefertigt und ein Stück der ersteren für Vorlesungszwecke in 100 Exemplaren drucken lassen[1]). Als Probe lasse ich hier die Übersetzung des neugedruckten Abschnitts folgen; man vergegenwärtige sich bei der Lektüre den dramatisch belebten Vortrag mit verschiedenen Stimmen.

Die von dem berühmten Meddah Kyz Ahmed Efendi überlieferte Geschichte von Lüleği Ahmed.

»In Konstantinopel (Asitaneji alije) lebte ein Mensch, Lüleği (Pfeifenkopfverfertiger) Ahmed Aγa mit Namen. Wenn dieser Mann auch nicht möglichst reich war, so doch auch nicht arm[2]), indessen er war eine Natur, die in ihren Verhältnissen zu geniessen und sich zu amüsieren verstand. Indem sich sein Laden gleich bei seinem Hause befand, verfertigte er als eine Art Zeitvertreib Pfeifenköpfe und verkaufte sie; wenn er aber auch im Laden mit dem Verkauf von Pfeifenköpfen nicht sein Brot verdiente, so pflegte er doch der Form halber dort zu sitzen, indem er zu sich sagte: »Wer mich sucht, soll mich im Laden finden.«

---

[1]) Aus den Vorträgen eines türkischen Meddâh . . . Berlin, Mayer & Müller 1900.

[2]) Vrgl. Népköltési gyüjtemény II S. 79 Z. 8.

Von wem wurde er denn gesucht? Aus den Palästen von Ministern und hochgestellten[1]) Herren, weil er sich ausserordentlich beliebt gemacht hatte durch vortrefflich geeignete Unterhaltungen, er pflegte sie mit drolligen Witzen und Geschichtchen zeitweilig mit munterm Gelächter verbunden zu amüsieren und sich selbst gleichfalls zu amüsieren und die Zeit zu vertreiben. Wie pflegte er nun aus den Palästen, in denen er die Nacht zugebracht hatte, am Morgen darauf herauszukommen? Mit vielen Piastern. Aber die erwarb er nicht auf Schmarotzerart. Auf welche Weise kam er denn zu dem Gelde, das man ihm gab und er nahm? Seine Methode war die, dass er stets ein Paar von ihm verfertigte Pfeifenköpfe in Baumwolle verpackt und in ein Etui gelegt in der Brusttasche bei sich trug. Ging er am Morgen fort, so lässt ihn, in welchem Palast es gerade sein mag, der Herr rufen[2]) und fragt: »Hast du einen vorzüglichen Pfeifenkopf?« »Jawohl, mein Herr,« erwidert der, zieht sie aus der Brusttasche und behutsam den Etuideckel öffnend sagt er, noch ehe er mit 2 Fingern die Pfeifenköpfe aus der Baumwolle herausnimmt: »Schaut, mein Herr, ich habe sie speziell für Ew. Hochwohlgeboren angefertigt.« »Mašalla«, rief der Efendi, »wundervolle Arbeit! Was kostet der?« »Sonst ist sein Wert 150 Piaster, aber gebt nach Belieben« (siz bilirsiniz). Der Efendi nun erteilt seinem Schatzmeister Auftrag, und man giebt ihm sein Geld. So ist es überall, wohin er geht. Was macht der Efendi mit dem Pfeifenkopf? Die Diener nehmen ihn, bringen ihn in die Kafeküche, lassen ihn hier und dort herumliegen, er wird zerbrochen, niemand kümmert sich um ihn. Warum? Es ist ja kein Ding, das man brauchen kann, er gehört zu den Pfeifenköpfen, die man mit dem Namen »Plump-Arbeit« bezeichnet; zu jenen Zeiten kosteten

[1]) Über riǧal in der Bedeutung „hochgestellt“ s. Bittner, Der Einfluss des Arabischen und Persischen auf das Türkische S. 55.

[2]) Zur Form čyɣyryr vrgl. Keleti Szemle I. S. 188.

8, 10 Stück davon einen Para oder auch das nicht einmal. Aber er verkaufte seine Zunge. Was hatte er davon? Bei dieser Lebensweise konnte er kaum zehn Nächte im Jahre zu Hause sein. Der Grund war der, dass sie ihn im Wettstreit mit einander entführten, sowie sie ihn aus dem Laden losbekommen konnten.

Unterdessen einige Zeit danach musste er aus dem Laden ausziehn. Er zog aus und mietete einen Laden in der Nachbarstrasse; in den geräumten Laden zog ein Sabonğy (Seifenverkäufer) ein. Wer jetzt in jenen Laden kam und nach dem Lüleği fragte — der arme Sabonğy[1]) seine Ohren waren harthörig, er hörte nicht, sein Verständnis war Vermutung, jeder Taube ist ja, wie die geehrten Herrschaften wissen, leider so! Auf einmal kommt von irgendwo ein Diener in den Laden und sieht, dass das Gewerbe sich verändert hat und auch der Mann. »Wo ist Lüleği Ahmed?« fragt er. Dieser, in der Meinung, er wolle Seife kaufen, sagt »Dies ist Canea, dies Kreta[2]).« »Nein, mein Lieber«, erwiderte er, ich frage nach Ahmed Aya.« Der zeigt wieder mit seinem Finger auf die Seifsorte: »30 Para, 50 Para.« Der Diener sagt: »Mein Freund, bevor du in diesen Laden kamst, war hier ein andrer Mann.«

Der Seifenhändler: Aha, jetzt versteh ich!

Der Diener: Ja! Das ist's ja, wonach ich frage.

Der Seifenhändler (in Erregung): Ich kann keinen Para ablassen. Wenn du willst, kauf, wenn nicht, denn nicht!

Der Diener: Aber du verstehst ja nicht, was man sagt, he!

[1]) Der Erzähler fällt aus der Konstruktion. Unter den volkstümlichen Schwänken pflegen die Verhörungen eines Schwerhörigen ein stehendes Kapitel zu bilden vrgl. z. B. Preussische Volksreime und Volksspiele, gesammelt und herausgegeben von H. Frischbier, Berlin 1867 S. 263f.

[2]) Die Konstantinopeler Seife scheint zum grossen Teil von dieser Insel zu kommen; man hört die Rufe der Verkäufer „Kandia sabonu! Girid sabonu!"

Der Seifenhändler: Ich soll, was man sagt, nicht verstehn, he!

Der Diener sagt »Ejvallah« und geht seines Weges.

Weil der Tabakhändler ihm gegenüber die Sache[1]) gemerkt hatte, sagt er zu ihm: »Nicht Jeder, der in den Laden kommt, fragt nach Seife, dass du gleich ihre Sorte und ihren Preis explizierst.« Auf seine Erwiderung: »Wonach fragt man denn?« setzt er es ihm auseinander. »Was soll ich sagen, wohin ist jener Mensch verzogen?« Dem, der kommt und fragt, sage sofort: »Er ist nach der nächsten Strasse verzogen.« Der Seifenverkäufer sagt: Hm, geht, setzt sich an seinen Platz und merkt sich seine Lektion; aber nicht jeder, der kommt, fragt doch nach dem Lüleği. Es giebt selbstverständlich auch Leute, die nach Seife fragen; auch denen wird er so sagen: »In der Nebenstrasse.«

Wie eines Tages Einer in den Laden kommt und nach dem Preise der Seife fragt, zeigt er dem auch so die Nebenstrasse. Wenn er erwidert: »Sind diese denn nicht Seifen?« wiederum »Wir haben doch gesagt, in der Nebenstrasse; ach, an was für einen Kerl sind wir geraten!« Der nach Seife fragende Mann sah ein, dass er sich nicht würde verständlich machen können, lässt ihn und geht seines Weges.

Mittlerweile wird der Diener, welcher zuvor in den Laden kam, schrecklich müde und kann den Laden des Lüleği absolut nicht finden. »Wenigstens,« denkt er, »will ich in seiner Wohnung fragen,« geht zum Hause des Lüleği und klopft an die Thür. Der Lüleği war just als er kam im Garten am Rande eines Springbrunnens den Čybuk angezündet mit seinem Kejf beschäftigt, seine Frau steckt den Kopf zum Fenster heraus und fragt: »Wer ist da?« »Ist«, fragt er, »Ahmed Aya zu Hause?« »Ich will schaun«, erwidert sie, geht gerades Wegs zu

[1]) Verbessere das „bir“ meines Abdrucks in „bu.“

ihrem Gatten und meldet: »Man fragt nach dir.« Ihr Gatte giebt zur Antwort: »Sage, er ist nicht zu Hause.« Seine Frau steckt wiederum den Kopf aus dem Fenster und ruft: »Hören Sie noch, er sagt: Sage, er ist nicht zu Hause.« Indem der Lüleği von drinnen ruft: »Das »er sagt« zu sagen, kannst du dir schenken, o Nachttopf,« sieht er ein, dass es so nicht gehn wird, öffnet die Thür und sagt: »Möge es gut sein[1]), Herr Kollege!« »Es ist gut!«, versetzte er, »heut' Abend werden des Efendi Gäste erscheinen, er wünscht, dass auch Sie sich einfinden.« »Ich thu«, erwiderte er, »für den Efendi spezielle Segenswünsche und küsse seine Füsse; für heute Abend aber soll er mich entschuldigen.« »Bei Allah, mein Herr«, versetzte er, »ich, Euer Sklave, will des Herrn Wort ausrichten, aber er schickt mich wieder her und ich bin sehr müde; ich bitte, sag nicht nein, wie wäre es, wenn wir selbander gingen.« »Sehr schön,« sagt er und sie gehen gerades Wegs zum Konak und amüsieren sich diese Nacht ganz gut.

Bekanntlich werden ja unter den Dienern manchmal verheiratete angetroffen, welche die Erlaubnis haben einmal wöchentlich nach Hause zu gehn. In jener Nacht, die zufällig auf die fiel, welche auf den Besuch des Lüleği folgte, kam einer von den Dienern heran nach Hause zu gehn. Als er gegangen war, sieht er, dass seine Frau den Tisch hergerichtet hat, setzt sich zum Essen und es kommt nun die Suppe. Kaum hat er sie mit dem Löffel zum Munde geführt, da fällt ihm der Witz ein, der Diener prustet und beim Lachen fliegen Reisstücke aus seinem Munde heraus. Seine Frau dreht sich um und spricht: »Ach, mein Herr, was lachst du? Hast du eine Blösse gesehn? Was war dir?« »Ach,«

[1]) Entspricht als Begrüssung zugleich unserm: „Guten Tag!" Vrgl. persisch χair bâšed: Monsieur Jourdan ... Neupersisches Lustspiel von Muhæmmæd Ğæfær Qarağaadγi herausg. v. A. Wahrmund, Wien 1889 S. 8 des persischen Textes; Ibrahim-Fleischer S. 119.

erwiderte er, »lacht man denn, wenn man eine Blösse sieht!« »Was weiss ich,« sagte sie, »aber sieh mal, wie du aussiehst.« Als ihr Herr eine Erklärung abgab mit den Worten: »Frau, am Abend war der Lüleği in unserm Konak, jener Witz, den er gemacht, fiel mir ein und ich musste lachen,« konnte die Frau sich nicht mehr halten und rief: »Ach, ich will es der Hasibe hanym erzählen.« »Warte, warte, erzähl nachher, das Essen wird kalt!« Mit den Worten »Ich komm gleich« ist sie fort, läuft in ein anderes Zimmer, öffnet das Fenster und beginnt zu rufen: »Hasibe hanym, he!« Die Gerufene nun hatte ihr Kind gerade in die Wiege gelegt; während es noch nicht eingeschlafen weint, entfernt sie sich von der Wiege und kommt ans Fenster mit den Worten: »Möge es gut sein!« »Es ist gut, meine Schwester,« erwiderte sie, »heut Nacht ist der Hausherr gekommen, letzte Nacht war der Lüleği im Konak und hat das und das erzählt.« Während sie so Bericht erstattete, fing auch sie, indem noch ausser dem Lachen das Kind in der Wiege weinte, hi! hi! zu lachen an.«

Wie die Meddah's den stärksten Realismus anstreben, was man bei der soeben mitgeteilten Probe empfunden haben wird, so repräsentieren die türkischen Volksbücher den Idealismus der Erzählungslitteratur. Diese Ritter- und Sänger-Romane sind im Orient oft gedruckt und namentlich lithographiert, meist mit primitiven Holzschnitten verziert; die beliebtesten unter ihnen sind Köroγlu, Šah Isma'il, 'Ašik Kerem, 'Ašik Γarib[1]). Ihre Gestalten sind in der Regel nicht den bürgerlichen Verhältnissen, dem Handwerkerstande etc. entnommen wie bei den Meddah's, vielmehr treten hier Könige der Vorzeit, Heroen oder berühmte Sänger auf. Meist sind diese Volksbücher in der im Orient sehr beliebten Kunstform abgefasst, welche

[1]) Vrgl. Kúnos, Türkische Volksromane in Kleinasien: Ungarische Revue, 12. und 13. Jahrg. 1892. 1893. S. auch den Katalog der BDMG.

man im Sanskrit Čampû nennt d. h. einer Mischung von Poesie und Prosa. Die eingestreuten Türküs (Volkslieder) gehören teilweise zu den besten Erzeugnissen der orientalischen Lyrik überhaupt[1]) und erfreuen sich grosser Popularität. Ich kenne die ʿAšik's (fahrende Sänger) und ihre Wettkämpfe nur noch aus der Schattenkomödie »Urušma ojunu«; doch hatte van Lennep noch Gelegenheit im anatolischen Muγla einem solchen Sängerkampf beizuwohnen; er beschreibt denselben in seinen Travels in little-known Parts of Asia Minor, Vol. I London 1870 S. 253/4. Zu den Volksdichtern möchte ich auch den Mystiker ʿAšik ʿÖmer rechnen, dessen Historizität ich nicht festzustellen vermochte; seine Lieder, oft von hervorragender Schönheit, wurden namentlich mündlich überliefert und sind so populär, dass sie sogar im Schattenspiel Verwendung finden. Sein Dîwân liegt mir in verschiedenen orientalischen Drucken vor.

Häufig wird ein Stoff von religiösem oder politischem Interesse oder auch ein Kapitel der Erotik zu einem Destan, einem Gedicht von etwa 20, 30 Strophen oder mehr, meist in recht lederner Weise versifiziert. Proben davon findet man in allen grösseren Sammlungen türkischer Handschriften, die bekanntesten religiösen Destans in dem zu Konstantinopel mehrfach autographierten Büchlein Mevlud šerif[2]). Destan's von aktuellem Interesse werden als Einblattdrucke verbreitet und erinnern an ähnliche Erscheinungen des Reformationszeitalters. Ein Sammelband der BDMG (Fa 2715) enthält mehrere solcher Blätter, welche über den Mahdi und die Vorzeichen des jüngsten Tages, über ʿOsman Paša, die Ereignisse in der Herzegowina aber auch über Jašmak und Fereğe (Schleier und Frauenmantel) und anderes handeln.

---

[1]) Einige in freier Wiedergabe bei Leopold Grünfeld, Anatolische Volkslieder, Leipzig 1888.

[2]) Meist ohne Izâfet gesprochen.

Häufig hört man Destan's auch von den Čalγyğy's (Musikanten) vortragen.

Ungleich höherer poetischer Wert wohnt den erheblich kürzeren echten Volksliedern inne, welche den politischen Stoff mit den Destan gemeinsam haben können. Wehmütig gedenkt z. B. das Lied: Népköttési gyüjtemény II S. 377/8 der Entthronung des geliebten Herrschers ʿAbdulʿaziz. Kräftigere Töne schlägt die frische Soldatenpoesie an bei der Erinnerung an die ruhmreichen Tage von Plevna und ihren Helden ʿOsman Paša, der auch, wenn 100,000 Kosaken gekommen wären, gesagt hätte: »Ich fürcht mich nicht«.

Jüz bin Kazak gelmiš olsa,
ʿOsman Paša korkmam dedi[1]).

Zweifellos zeigt sich das Türkü ungleich mannigfaltiger als das klassische Γazel, welches inhaltlich auf Knabenliebe, Wein und Mystik beschränkt und hinsichtlich der Form durch das arabische Versmass in ähnlicher Weise gebunden bleibt wie etwa unsere Odenpoesie nach antikem Schema. Der Gedanke wird im Türkü infolge der Ersetzung des quantitierenden durch ein rhythmisches Metrum und Beseitigung des durchgehenden Reims lange nicht so beeinträchtigt wie in der Kunstpoesie. So konnte sich das schon in persischen Dîwânen häufiger vorkommende Dialogγazel hier zur Ballade entwickeln. Mit der besten Vertreterin dieser Kunstform »Türkmen kyzy« (das Turkmenen-Mädchen) hat Kúnos dieselben Erfahrungen gemacht, wie ich selbst mit andern Türküs, man erhält sie zunächst meist unvollständig, namentlich ohne Schluss mit Versversetzungen, die ihre Wirkung beeinträchtigen[2])

[1]) Népköltési gyüjtemény II S. 350, JA VIII 14 Paris 1889 S. 168. Plevna-Lieder auch: ZDMG 53. Band S. 252 ff.

[2]) Vrgl. Népköltési gyüjtemény I S. 119/120, II S. 376/7; JA VIII 14 S. 150 ff.; G. Jacob, Türkische Lesestücke S. 4; Kúnos, Chrestomathia Turcica S. 22/3; L. Grünfeld, Anatolische Volkslieder S. 60/1, Ungarische Revue VIII 1888 S. 336/7.

In seiner intakten Gestalt erinnert dies Gedicht an die bekannte altisländische Ballade von Erlkönigs Tochter, welche in die meisten nordischen Sprachen übergegangen ist und bei uns namentlich durch Herders Stimmen der Völker bekannt wurde. Das Motiv beider ist der Umschlag verschmähter Mädchenliebe in wilden Hass. Die Leidenschaft des Mädchens überwindet lange die Lauheit des Geliebten, bis in »Erlkönig's Tochter« eine spöttische Bemerkung des Herrn Oluf, in »Türkmen kyzy« die Entdeckung einer Nebenbuhlerin Stolz und Rache der Verschmähten entflammt. Eine junge Turkmenin nämlich hat ihr Vaterhaus zerstört und 5000 Goldstücke geraubt, um mit einem Türkenbej zu entfliehen. Ihr Vergehen wirkt als tragische Schuld. Bei Nacht erscheint sie vor des Geliebten Behausung, ihn ungestüm zu eiliger Flucht antreibend. Er aber macht unerwartet allerlei zaghafte Einwände. In leidenschaftlicher Weise widerlegt sie dieselben, seine Worte wiederaufnehmend; der Typus der etwas aufdringlichen Orientalin spiegelt sich in ihren Reden vortrefflich wieder. So verstreicht die Zeit, und er wendet ein, das nächtige Dunkel schütze sie nicht mehr, schon erglänze der Morgenstern. Da macht sie den letzten Versuch ihn zur Flucht zu bewegen, ihm die Wonnen ihrer Gunst in leidenschaftlichen Bildern ausmalend. Als er aber jetzt noch zögert und sogar seines Weibes gedenkt, das er nicht verlassen könne, da bewirkt Eifersucht und verschmähte Liebe den jähen Umschlag ihrer Stimmung in tödlichen Hass. Wirkungsvoll dramatisch und psychologisch gut motiviert ist der Kontrast, wie das Weib, welches noch eben dem Geliebten den Arm als Kissen, das Haar als Decke anbot, ihm nun das schwerste Herzeleid wünscht, das sie zu erdenken vermag. Ihr Fluch, in den das Lied ausklingt, sucht zugleich die verhasste Nebenbuhlerin vor dem Geliebten zu beschimpfen: durch sie soll ihn das Unheil treffen. Das würde ihre Rachsucht stillen!

Dem Original stelle ich nicht die übliche Prosa-Übersetzung, welche den Eindruck, den ein Gedicht bezweckt, stets verfälscht, gegenüber, sondern eine metrische, in welcher ich mich bemüht habe den Sinn jedes Verses genau zu verdeutlichen, ohne mich zu ängstlich an den Bau jeder Phrase zu halten:

Türkmen kyzy	Das Türkmenen-Mädchen.
»Ben babamyn evin jyktym,	»Aus Vaters Zelt, das Glut verschlang,
Beš bin altun alup čyktym,	Von rotem Gold fünftausend Frank
Dönüp-te ardyma baktym,	Raubt ich, mich hetzt der Rächer Tross,
Bin, gidelim, bejim ôlan!«	Mein junger Bei, geschwind aufs Ross!«
»Anan[1])dujar, baban[1])dujar,	»Der Vater späht, die Mutter fragt,
Ardymyzdan atly kojar,	Uns kommen Reiter nachgejagt,
Gelen atly ğana kyjar,	Sie sind uns nah! — sie blicken Mord —
Ben gidemem, Türkmen kyzy.«	Turkmenen-Maid, ich kann nicht fort.«
»Anam dujsun babam dujsun,	»Ob Vater späht, ob Mutter fragt,
Ardymyzdan atly kojsun,	Ob Reiter kommen nachgejagt,
Gelen atly beš jüz olsun,	Ob ihre Zahl fünfhundert sei,
Ben jeterim, bejim ôlan.«	Was kümmert's mich, mein junger Bei!«
»Kyr atymyn naʿly jok-tur,	»Des Rosses Huf ist ungestählt,
Arkasynda čulu jok-tur,	Die Decke seinem Rücken fehlt,
Bir geğelik jemi jok-tur,	Kein Korn bereit für nächtgen Ritt,
Ben gidemem, Türkmen kyzy.«	Turkmenen-Maid, wie könnt ich mit —.«
»Bilezijim naʿl edejim,	»Aus Spangen schaff' ich Hufbeschlag,

[1]) So liest Kúnos, während Alric hier die Pronomina der ersten, in der folgenden Strophe die der zweiten Person hat. Ich habe daher in der Übersetzung das Pronomen ganz unterdrückt und die Beziehung frei gelassen.

Fereğemi čul edejim,	Mein Mantel sei sein Wetterdach,
Inğilerim jem edejim,	Der Perlen Zier sein Futter sei![1])
Bin, gidelim, bejim ôlan.«	Zu Ross mit mir, mein junger Bei!«
»Türkmen kyzy, Türkmen kyzy,	»Turkmenen-Maid, Turkmenen-Maid,
Sabahyn seher-jyldyzy!	Das Dunkel weicht der Frührotzeit,
Git, gidemem,	Der Morgenstern schon funkelt dort,
Türkmen kyzy.«	Flieh du allein, ich darf nicht fort—.«
»Bejim ôlan, pašam ôlan,	»Mein junger Bei, mein Pascha du,
Kolum jastyk, sačym jorgan,	Mein Arm sei deines Hauptes Ruh',
Bin, gidelim,	Mein Haar des Lagers Decke sei,
Bejim ôlan.«	So lass uns flieh'n, mein junger Bei!«
»Öküzümü čifte koštum,	»Ins Joch hab' ich den Stier gespannt,
Toχumunu jere sačtym,	Die Saat gesät ins Ackerland,
Ben bir helal jere düštüm;	Ein junges Weib hab' ich gefreit,
Git, gidemem, Türkmen kyzy.«	Ich will nicht fort, Turkmenen-Maid.«
»Öküzünü kurdlar jesin!	»So fresse Feuer Hof und Hall'!
Toχumunu kušlar jesin!	Der Wolf in deine Lämmer fall'!
Helal ekmek haram olsun!	Dir bringe Schmach, die du gefreit —
Ben istemem šinden geri!«	Dich hasst mein Herz in Ewigkeit.«

Das Türkü versteht, wie man sieht, zu gestalten und schwelgt nicht in sentimentalen Ergüssen wie das Šarky. Während die Kunstpoesie in ganz unkünstlerischer Weise den Gegenstand der Liebe seziert und die einzelnen Körperteile meist nach ihrer Farbe mit Produkten des Tier-, Pflanzen- oder Mineralreichs vergleicht z. B. das Kinn mit Silber, das Haar mit Moschus etc., alles übrigens nach vorhandenem Schema, tritt uns in den Türküs das besungene Mädchen als lebensvolles Ganzes entgegen, oft in hübschen kleinen Genrebildern z. B. wie sie mit dem

[1]) In Billur köšk S. 11 streut die Prinzessin eine ihr geschenkte Schnur Perlen ihrem Papagei als Futter hin, der sie aufknuspert (čytyr čytyr ekl etti), somit ist auch das „Perlen vor die Säue werfen" Matthaeus VII 6 dahin zu verstehen, dass die Säue diese Perlen fressen sollen.

Waschholz am Bache Linnen klopft und dem vorübergehenden Dichter sich umwendend nachblickt:

Bir kyz derede bez čarpar
Hem döner ardyna bakar[1]).

In einem andern Türkü[2]) erzählt eine geraubte Perserin ihrem Geliebten, wie sie drei Mädchen waren, die man überfiel, einzeln vorn aufs Ross band, für Sklavinnen ausgab und öffentlich versteigerte. Wehmütig gedenkt sie der Zeit, da man noch in goldener Schale Henna für sie zerrieb und mit dem Silberkamm ihr Haar ordnete; »es war Bestimmung, auf unsere Stirn war es geschrieben.« Das gebildete Efenditum, dem noch kein Herder erstand, schätzt natürlich die Phrasen seiner klassischen Dichterlinge unendlich höher; giebt es doch bei uns sogar noch Orientalisten, denen die Überwindung der mittelalterlichen Scholastik unfassbar gewissermaassen als eine ʿalâmet-i-kyjamet erscheint.

Die volkstümliche Form des Vierzeilers, dem als Kunstform das Rubâʿî entspricht, stellen die Maʿnis dar, über die Kúnos: WZKM IV S. 40 ff. und in der Einleitung zu Radloff VIII gehandelt hat; seine Sammlungen findet man: WZKM IV S. 35—40, JA VIII 14 S. 185 ff., Népköltési gyüjtemény II S. 181 ff., Radloff VIII S. 436 ff. Chrestomathia Turcica S. 16 ff. Diese Maʿnis pflegen die Frauen an Winterabenden, namentlich aber beim Hidrelez (St. Georgstag) zu singen, indem ein Mädchen jedesmal eins der Pfänder, die am Vorabend in einem Topf vergraben sind, herauszieht und so den Versen eine Orakelbeziehung giebt. Von dem Schnaderhüpfel, mit dem der orientalische Vierzeiler mehrfach verglichen ist, unterscheidet er sich inhaltlich meist durch seine Sentimentalität. Sehr gewöhnlich ist hingegen auch im Maʿni der in den entsprechenden Litteraturprodukten vieler Völker be-

[1]) JA VIII 14 S. 163.
[2]) JA VIII 14 S. 154/5.

obachtete Natureingang[1]), ein Bild aus der Natur als Ausgangspunkt der Betrachtung zunächst wohl in Gedankenbeziehung zum erotischen Schluss, die aber später häufig vergessen wird:

Baγčelerde saz olur,	In den Gärten sprosst das Rohr,
Ğül ačylyr, jaz olur.	Die Rose erschliesst sich, es wird Sommer,
Ben jaryma gül demim,	Ich nenne die Geliebte nicht Rose,
Gülün ʿömrü az olur.	Denn der Rose Leben ist kurz.

Kúnos erwähnt (Radloff VIII S. XXIII), dass bisweilen mehrere Maʿnis zu einem Cyclus verbunden werden, indem jeder in diesem Natureingang von einer andern Blume ausgeht, so dass das Ganze sich zu einem Blumenstrauss gestaltet. Übrigens sind mir noch Vierzeiler andern Inhalts als die von Kúnos gesammelten erotischen bekannt geworden, ich kenne auch Kinderreime und Spottverse in dieser Gestalt.

Poetisch wird im Orient sogar der Ausrufer, der seine Waren anpreist. Ein Mann, der in Philippopel Mais röstete und feilbot, sang dazu, einige Verse mehrfach wiederholend:

Mysyrymy kavururken,	Indem ich meinen Mais röste
Dumanyny savururken,	Und seinen Rauch atme,
Sesim kesilijor benim,	Wird meine Stimme erstickt,
Zokak zokak baγyryrken:	Auf allen Strassen rufend:
Mysyr boγdaï!	Türkischer Weizen!
Čytyr bytyr,[2])	Čytyr bytyr
Taze mysyr,	Frischer Mais,
Kitir, kitir!	Kitir, kitir!

[1]) Vrgl. Gustav Meyer, Über den Natureingang des Schnaderhüpfels in seinen Essays und Studien S. 377 ff. Instruktiv für das Vergessen der Beziehung sind die S. 357 ff. gegebenen Parallelen zum schlesischen:

Dass aem Tannwand feinstr iis,
Das macht das Holz,
Dass mai Schatz feinstr schaut,
Das macht dr Schtolz.

[2]) Tonmalend wie kitir kitir in der Bedeutung: knusperig, rêsch. Häufiger als čytyr bytyr oder čytyr pytyr hört man čytyr čytyr z. B.

Beš paraja tenekesi,	Für 5 Para ein Blech davon,
Hanymlaryn ejlenğesi!	Damen-Ergötzen!
Usta japar,	Der Meister macht's,
Čyrak satar;	Der Bursch verkauft's,
Satylmazsa,	Wird's nicht verkauft,
Dajak atar.	Kriegt er Prügel.
Mysyr boγdaï!	Türkischer Weizen!

Um mich nicht weiter mit Texten aufzuhalten, welche keinen litterarischen Charakter besitzen, seien die von Kúnos aufgezeichneten Rätsel und Sprichwörter nur kurz erwähnt. Sprichwörter wurden häufig gedruckt; wenig Volkstümliches enthält Kremers Sammlung[1]); die von Merx in armenischen Lettern mit deutscher Übersetzung[2]) herausgegebene beruht auf dem von Mechitaristen in Stambul zusammengebrachten Material; ausschliesslich lebende Sprichwörter findet man in Xoros kardaš (s. o.) und in Jehlitschka's Türkischer Konversations-Grammatik[3]) (Heidelberg 1895) S. 240 ff. Als charakteristisches Beispiel für das fromme Gottvertrauen des Türken zitiere ich das häufige: Kör kušun juvasyny tanry japar.
Eines blinden Vogels Nest baut Allah.

Da ich über das türkische Schattentheater erst kürzlich eine eigene Monographie veröffentlicht habe[4]), will ich hier nur auf die Geschichte und Vorgeschichte desselben etwas näher eingehen, weil sich mein Material nach dieser Richtung inzwischen in erfreulicher Weise gemehrt hat. Über die Entstehung ihres Schattentheaters,

---

vom Simitği (Brezelverkäufer): „Taze simit, čytyr, čytyr!" Vrgl. Billur köšk S. 11, wo es von einem Papagei, dem Perlen vorgeworfen werden, heisst: čytyr čytyr ekl etti (er knusperte sie auf). S. Samy. čatyr, čatyrdatmak und S. 13 Anm. 2.

[1]) Osmanische Sprichwörter, Wien 1865.

[2]) Türkische Sprichwörter, 2. Ausgabe, Venedig 1893.

[3]) Von allen türkischen Grammatiken jetzt am meisten zu empfehlen:

[4]) Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen, Heft I: Das türkische Schattentheater, Berlin 1900.

*X*ajâl-i-zill, haben die Orientalen selbst verschiedene Überlieferungen. Petermann (Reisen im Orient I S. 164) liess sich erzählen, dass ein Sultan seinem Vezir bei Todesstrafe befohlen hätte, seine hingerichteten Narren »Qara Goz« und »Aiwâs« wieder herbeizuschaffen. Der Vezir wandte sich an einen Derwisch, der zwei grosse Fische fing, ihnen die Haut abzog, menschenähnliche Gestalten daraus bildete und die Narren hinter einem Vorhang wieder erscheinen liess. In den Prologen wird als Erfinder der Derwisch Sche*χ* Küsteri genannt, der zur Zeit Sultan Or*χ*an's († 1360 D.) zu Brussa gelebt haben soll. Die Variante »Šušteri« verdient keinerlei Beachtung, da die Inschrift des Grabes, das ich während meines Besuches in Brussa im Herbste 1899 aufsuchte, die Form »Küsteri« aufweist. Nachrichten über Küsteri habe ich in älteren türkischen Texten bisher vergeblich gesucht. Der türkische Reisende Evlija, welcher im 17. Jahrhundert das türkische Schattenspiel eingehend schildert, schreibt seine Erfindung dem berühmten *s*ûfischen Ordensstifter Šâdhili († 1258 D.) zu, dem angeblichen Entdecker des Kafes[1]). Sein Zeitgenosse, der Araber *X*afâgî († 1659 D.) wiederum sieht einen gewissen Ga'far als Erfinder an (s. u.) Abendländische Forscher klammerten sich vielfach an die Bezeichnung »Chinesisches Schattenspiel« und folgerten aus ihr den Import des Spiels durch die Türken aus ihrer östlichen Heimat. Doch geht dieselbe ohne jegliche orientalische Analogie in der Benennung lediglich auf das vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nachweisbare französische »Ombres chinoises« zurück. Sie beweist zunächst um so weniger, als die Sache nach der Grande Encyclopédie Tome XXXV gerade umgekehrt und zwar erst im Jahre 1767 aus Süddeutschland nach

[1]) S. über ihn namentlich Haneberg, Ali Abulhasan Schadeli: ZDMG 7. Band 1853 S. 13—27, Depont & Coppolani, Les Confréries religieuses musulmanes, Alger 1897 S. 444 ff.

Frankreich kam[1]). Für ersteres bezeugt Stieler, Der Deutschen Stammbaum (Nürnberg 1691) Sp. 1739 »Lustsive Spielschatte comoedia umbratica« und Sp. 2088 »Schattenspiel drama umbrosum, sciatericum« die Priorität. Die Quelle der Benennung »Ombres chinoises« dürfte Jean Baptiste du Halde gewesen sein nach Grosier, Allg. Beschreibung des chinesischen Reichs 2. Band[2]) S. 261: »Manchmahl, sagt Pater du Halde, stellen sie durch Schatten Prinzen und Prinzessinnen, Soldaten, Schalksnarren und andere Personen vor, deren Geberden so genau mit den Worten derer übereinstimmen, die sie in Bewegung sezzen, dass man sie wirklich selbst zu hören glaubt. Eine vollkommene Schilderung der Ombres Chinoises im Palais Royal[3]) — und auf den deutschen Messen!« Allerdings habe ich in du Halde's vierbändigem Sammelwerk über China (Paris 1735) Grosier's Citat vergeblich gesucht, doch kenne ich keine andere Erwähnung des Schattenspiels in China aus jener Zeit.

Leider sind wir für das chinesische Schattenspiel noch immer auf die von Gustav Schlegel, Chinesische Bräuche und Spiele in Europa (Breslau 1869) S. 28 ff. zusammengestellten Notizen angewiesen. Der Freundlichkeit des Herrn Professor Hirth in München verdanke ich jedoch folgende wichtige Stelle[4]) aus dem T'án-sóu, vom Ende des 11. Jahrhunderts, in der sich wirklich ein historisches Zeugnis über die Erfindung erhalten haben

---

[1]) Vrgl. Magnin, Histoire des Marionettes, Paris 1852 S. 177 ff. Lehrreich für deutsches Schattenspiel ist Justinus Kerner, Die Reiseschatten; über die neueste Phase vrgl. Adolf Agmann, Der Schattenspiel-Künstler, Stuttgart (1900), darin S. 69 ff. eine moderne Parallele zu Bekri Mustafa: ZDMG 53. Band S. 621 ff.

[2]) Frankfurt und Leipzig 1789; das französische Original erschien Paris 1785.

[3]) Wo seit 1784 der berühmte Schattenspieler Dominique Séraphin seine Vorstellungen gab s. Magnin a. a. O. S. 179.

[4]) Sie findet sich zitiert in der grossen Encyclopädie T'u-schu-tsi-tsch'öng, Abth. 17. Kap. 805 S. 2.

dürfte: »Erst zur Zeit des Kaisers Jön-tsung von der Dynastie Sung [regierte 1023—1064] fanden sich unter den Marktleuten Erzähler der Geschichte der drei Staaten, die ihren historischen Schilderungen im Stiele jener Zeit geschmückte Schattenfiguren hinzufügten. Dies ist der Anfang der bis auf unsere Tage erhaltenen Bilder der drei Staaten, Schu, Weï und Wu.« Für die Glaubwürdigkeit dieser Angabe könnte man ausser der geringen Zeitdifferenz geltend machen, dass wir das Schattenspiel in epischer Form durch Bilder illustriert auch in Siam[1]) besitzen und auch der indische bhâṇa nach Pischel's Vermutung die Erläuterung durch Bilder wahrscheinlich macht, dass noch heute bisweilen die Stoffe chinesischer Puppenspiele der Geschichte der drei Reiche entlehnt sind[2]) und schliesslich vielfache Beziehungen zwischen den Figuren, mit denen der türkische Meddah und *X*ajalğy (Schattenspieler) operieren.

Bezüglich des islâmischen Schattenspiels verweist Quatremère[3]) zunächst auf Maqrîzî's *Xiṭaṭ* I Bûlâq 1270 h S. 207[4]), wo als Künste des fahrenden Volks (ar-Ramâdîja), das der Fâṭimide aẓ-*Z*âhir im Notjahr 415 h = 1024 D. begünstigte:

Z 9 v. u. Bilder, Spässe, Märchen und Obscönitäten
Z 8/7 v. u. χijâl, Obscönitäten und Bilder
Z 5/4 v. u. Märchen, Obscönitäten und Bilder

erwähnt werden. Die Stelle beweist meines Erachtens

---

[1]) F. W. K. Müller, Nang: Supplement zum 7. Bande des Intern. Archivs für Ethnographie, Leiden 1894.

[2]) Ein Beleg bei Rhein: Intern. Archiv für Ethnographie II 1889 S. 280.

[3]) In einer Fussnote zu seiner Übersetzung von Maqrîzî's Kitâb as-sulûk I S. 152/3, der ich auch mehrere andere alte Belege verdanke; ich wurde auf dieselbe durch Dozy's Supplément, Artikel muχâjil aufmerksam.

[4]) Herr Hartwig Derenbourg hatte die Liebenswürdigkeit die Zitate aus Pariser Handschriften mir in Verweise auf die Bûlâqer Drucke umzusetzen.

garnichts, da es zunächst sehr zweifelhaft ist, ob man bei einem Schriftsteller des 15. Jahrhunderts noch genaue Realienkenntnis für das 11. voraussetzen darf, sodann weil χijâl, in den Parallelstellen nur einmal vertreten, eigentlich nur Theater und erst in der Zusammensetzung mit ẓill Schattentheater bedeutet vrgl. 1001 Nacht, Habicht's Textausg. 7. Band S. 270: »Du gehst fort mit einem Bart und kommst mit einem andern, als ob du einer von den Darstellern des χijâl d. h. ein Schauspieler.«

Aus dem nämlichen Grunde wird die nächste Spur, welche Quatremère zu erkennen glaubte, trotz des Vorzugs zuverlässiger historischer Überlieferung unsicher. Sie führt uns nach dem östlich vom Tigris zwischen den beiden Zâb gelegenen Irbil (Arbela). Hier regierte und starb 29. Juni 1233 D. der aus turkmenischem Geschlecht entsprossene als Held von *Hittîn* bekannte Schwager Saladin's Muẓaffireddin Gjök-buri (der blaue Wolf), Stifter der dortigen Hochschule, an welcher Ibn Χallikân's Vater wirkte. Ibn Χallikân († 1282 D.) hat ihm ed. Wüstenfeld VI S. 63 ff. einen längeren Artikel gewidmet und gedenkt S. 66 seiner Freude am χijâl bei der Schilderung des grossen Jahrmarkts, der die Feier des Maulid en-nebî, des Prophetengeburtstages, einleitete, den Muẓaffir-ed-dîn mit grossem Gepränge abwechselnd am 8. und 12. Rabîʿ I feierte.

Der erste sichere Zeuge der Wanderung des Spiels nach dem Westen scheint demnach der persische Historiker Rašîdeddîn († 1318 D.), der in seinem Ǧâmiʿ at-tawârîχ Münchener Handschrift Aumer No. 207 Bl. 234, Wiener Handschr. Flügel No 957 Bl. 135[1]) berichtet, dass an den Hof des Oγotai (1227—41 D.), des Sohnes und Nachfolgers des Welteroberers Ǧingizχân Schattenspieler aus China

[1]) Der Liberalität der Königl. Bayrischen Bibliothek zu München verdanke ich die Benutzung des wertvollen Manuscripts in den Räumen der BDMG; die Wiener Handschrift zu kollationieren hatte Herr R. Geyer die Güte.

(ez Xataï) gekommen waren und wunderbare Spiele hinter einem Vorhang vorführten (ez perde bêrûn mê-âwurdend); unter ihren Figuren war ein Greis mit einem weissen Barte, den Turban[1]) mit der Spitze in[2]) den Schweif eines Rosses gebunden. Auf seine Frage, wen diese Figur darstelle, erhielt Oγotai die Auskunft, es sei ein rebellischer Muslim in dem Aufzuge, wie solche von den Soldaten aus den Städten eingebracht würden. Der Herrscher befahl die Einstellung des Spiels, indem er die Beleidigung der Muslime übel vermerkte und ihnen auseinandersetzte, dass sie zu solcher gar keinen Grund hätten, denn erstlich stehe, wie er durch Vergleich konstatieren liess, das chinesische Kunsthandwerk dem islâmischen nach, ferner hielten arme Muslime zwar chinesische Sklaven, kein chinesischer Grosse jedoch einen muslimischen, schliesslich hätte das Jasa[3]) Ğingizχâns als dijet (Wehrgeld) für einen Muslim 40 Goldbâliš, für einen Chinesen aber nur ein Langohr (Esel) festgesetzt[4]).

Anderthalb Jahrhunderte später begegnet uns eine Erwähnung des Schattenspiels in Tebrîz, wo der 1382 D. verstorbene persische Dichter Muḥammad ʿAṣṣâr sein wunderbares Epos Mehr u- Mušterî schrieb. In den Berliner Handschriften desselben Pertsch No. 838 (Ms. Orient. 8⁰ 120) Bl. 124 und No. 839 (Peterm. II 569) Bl. 102 findet sich der Vers:

---

[1]) Destar (Turban), nicht desthâ (Hände), wie Quatremère, der das Pariser Manuscript benutzte, las. Erstere Lesart hat auch der den Rašîdeddîn ausschreibende und nur seine Worte gerne durch Synonyma ersetzende Mîrχond († 1498), von dessen Raudat aṣ-ṣafâ Herr P. Horn für mich die Ausgabe Bombay 1271 h (V. Buch S. 46) zu vergleichen die Güte hatte, während ich selbst in Berlin den unpaginierten Tehraner Druck 1270 (Band I) einsah.

[2]) Die Münchener Handschrift hat „be“ (an), die Wiener „der“ (in).

[3]) Vrgl. Henry H. Howorth, History of the Mongols, London 1876 I. S. 112.

[4]) Vrgl. Howorth a. a. O. 159/160.

Du češmeš kerde zeğfân χêmerâ bâz,
Ze-luʿbethâ-i-merdum bûde šeb-bâz.
Seine beiden Augen öffnend von den Lidern die Schutzwand,
In Folge der Pupillen-Puppen Schattenspieler geworden.

Dass šeb-bâz (Nacht-Spieler) die persische Bezeichnung des Schattenspielers ist, geht aus den bei Vullers, Lexicon Persico-Latinum s. v. šeb-bâz und šeb-bâzî abgedruckten persischen Paraphrasen mit Sicherheit hervor. Evlija bezeichnet Stambuler Ausg. I. S. 654 den Hasanzade, einen berühmten Schattenspieler zur Zeit Sultan Murad des IV. (1623—40) mit demselben Wort. Bestätigt wird diese Beziehung des Verses durch das Wort χaima (Zelt, Schutzwand), das noch heute der Terminus für die spanische Wand ist, hinter welcher der Schattenspieler agiert.

Der Ausdruck χijâl az-zill — so ist die korrekte arabische Vokalisation — taucht zum ersten Male in Ibn *Hi*ğğe's († 1433 D.) Thamarât al-aurâq auf, nach Quatremère im Pariser Manuscript arab. 1595 = de Slane No. 3531 fol. 20 v°.

Aus dem Jahre 1451 D. erwähnt der ägyptische Chronist Ibn Ijâs (starb um 930 h = 1523/4 D.) in seinem Tarîχ Miṣr, Bûlâq 1311 h. II S. 33 das Gebot des Mamlûkensul*t*âns Čakmak (1438—1453 D.) sämtliche Schattenspielfiguren zu verbrennen. Derselbe Autor berichtet III S. 125 folgende Begebenheit aus dem Jahre 1517, die er also, da er 6 Jahre später starb, kurz nach dem Ereignis aufgezeichnet haben muss. In dem genannten Jahre, einem der bedeutungsvollsten für die osmanische Geschichte, verleibte bekanntlich Sultan Selim I. Ägypten seinem Reiche ein, nahm den Mamlukensultan Tuman II. gefangen und liess ihn aufknüpfen[1]). Als der Eroberer noch in seinem Palaste beim Miqjâs (Nilmesser) auf der Insel Rô*d*a weilte, liess er einmal einen Schattenspieler kommen, der ihm die Erhängung Tuman's am Tor Zuwêle

[1]) 15. April 1517.

mit zweimaligem Reissen des Strickes zu seinem grössten Ergötzen vorführte. Der Sultan beschenkte ihn mit 80 Goldstücken sowie mit einem goldgestickten Sammetkaftan und sagte zu ihm: »Wann wir nach Stambul reisen, so komm mit, damit sich auch mein Sohn daran ergötzt«. (Idhâ sâfarnâ ilà Istambula famdi ma'anâ hattà jatafarraga 'bnî 'alà dhâlika). Soliman war damals 21 Jahre alt.

Unruhen veranlassten zu Kairo schon im folgenden Jahre (924 h.) ein Schattenspielverbot s. Ibn Ijâs a. a. O. III S. 183.

Im 17. Jahrhundert erwähnt Xafâğî († 1659 D.) in seiner Šifâ' al-γalîl, Kairo 1282 h. S. 50 das Schattenspiel unter dem Namen bâba mit Anführung älterer Belegverse. Demselben Jahrhundert entstammen die ersten Erwähnungen des türkischen Schattentheaters in der abendländischen Litteratur (Du Loir, Thévenot, Jean Coppin) und die ausgiebige Beschreibung desselben bei dem grossen türkischen Reisenden Evlija, früher nur in der verstümmelnden Übersetzung Hammers, jetzt aber auch in einer fünfbändigen Stambuler Textausgabe vom Jahre 1314 zugänglich. Zum ersten Mal wird jetzt im 17. Jahrhundert der Narr des Spiels Karagöz erwähnt, zugleich erscheinen bei Evlija die wichtigsten noch heute auftretenden typischen Figuren: Hağievad, der Miras jedi, Bekri Mustafa und andere.

Im 18. Jahrhundert beschreiben Carsten Niebuhr[1]) und Russell[2]) das Schattentheater, mit dem 19. schwillt die Litteratur so an, dass sie an dieser Stelle nicht mehr gebucht werden kann. Über das adherbeiğânische Spiel, nach der Hauptfigur Kečel Pehlewân genannt, handeln Ouseley[3]) und Chodzko[4]). Von einem osttürkischen Schatten-

[1]) Reisebeschreibung 1. Band 1774 S. 188.

[2]) Naturgeschichte von Aleppo, Zwote Ausgabe übersetzt von Gmelin, 1. Band, Göttingen 1797 S. 198.

[3]) Travels in Various Countries of the East, Vol. III, London 1823 S. 404/5.

[4]) Théâtre persan, Paris 1878 S. XV ff.

oder Puppenspiel kennen wir nur aus Wörterbüchern den Namen kavurğak; schon in dem von Houtsma (Leiden 1894) herausgegebenen wahrscheinlich während des 13. Jahrhunderts in Ägypten entstandenen türkischen Glossar wird ein Spiel kabarčuk aufgeführt. Wegen etwaiger alter Beziehungen zum leider auch noch fast gänzlich unbekannten chinesischen Ying hi würde es von allergrösstem Interesse sein, Texte etwa aus Buχârâ und Samarqand zu erhalten. Möge vorliegender Aufsatz dazu beitragen die Aufmerksamkeit auf diese Lücke zu lenken! Alte Beziehungen des islâmischen Spiels werden nicht nur durch den oben erwähnten Bericht des Rašîdeddîn, sondern auch durch eine Sammlung farbiger transparenter chinesischer Schattenfiguren im Berliner Völkermuseum wahrscheinlich, die im Gegensatz zu den siamesischen und javanischen Figuren den türkischen in Grösse, Ausführung und Farbengebung überraschend nahe stehn. Diese Ähnlichkeit erstreckt sich auch auf die Tierbilder und Koulissen.

Die Hauptfigur des türkischen Schattenspiels ist der Narr Karagöz, Zug um Zug dem deutschen Kasperle und, wie Richard Pischel[1]) ausführt, genau dem Vidûṣaka des indischen Dramas entsprechend. Im chinesischen Ying hi ist der Narr durch Grosier bezeugt, möglicherweise stellt ihn eine Figur des Berliner Museums dar, die eine ganz kleine und eine unförmig grosse Hand aufweist. Aus zahlreichen Stellen unserer türkischen Texte geht hervor, dass Karagöz als Zigeuner und zwar als Schmied gedacht wird. Er selbst redet sich bisweilen kara oγlan (schwarzer Kerl, schwarzer Junge) an[2]), was eine Lieblingsanrede der Zigeuner sein soll. Die Schattenspieler scheinen nun wie die Puppenspieler in früherer Zeit vielfach Zigeuner gewesen zu sein, so bemerkt Ouseley a. a. O. S. 405 vom türkischen Schattenspiel in Persien: »The managers of these shows, and the

[1]) Die Heimat des Puppenspiels, Halle a. S. 1900 S. 19 ff.

[2]) Z. B. im Stambuler Druck von Kanly kavak S. 21.

musicians who attended them, were said to be mostly of the Karachi (or gypsey) tribe already mentioned.« Ob ein Zusammenhang zwischen kara oγlan, Karačy und Karagöz besteht, ist zweifelhaft. Möglicherweise hängt die Bezeichnung kara oγlan mit külχany (der in der Asche eines Bades nächtigt)[1]) zusammen, edebsiz külχany (unerzogener Landstreicher) wird Karagöz von Hağievad häufig gescholten. Külχany entspricht genau dem arabischen Ramâdî, denn ramâd al-ḥammâmât ist »cendres de bains«: Ibn al-ʿAuwâm trad. de l'Arabe par Clément-Mullet I S. 110 Anm. Unter diesen Ramâdîja vermutet Quatremère in seinem Maqrîzî II S. 5 Anm., woselbst sie als Schattenspieler erscheinen, auch »Zigeuner«. Da man vulgär den Schattenspieler selbst mit dem Namen des Karagöz belegt, so könnte die Nationalität des Spielers auf diesem Wege auf den Helden des Spiels übertragen sein[2]).

Um der Kontrastwirkungen willen ist dem groben Tölpel Karagöz der feine Hağievad gegenübergestellt, der etwas Schulbildung und Umgangsformen besitzt, mit denen er zu prunken liebt. Der eigentliche Vertreter des Efenditums ist der Miras jedi (Erbprasser, dann feiner Herr[3])) oder Hoppa Bej, heute vielfach nur Šyk Bej (vom französischen chic) genannt, der als sentimentaler Liebhaber durch eine Blume in der Hand charakterisiert, den Frauen nachläuft, indem er ihnen schmachtende Lieder durch Karagöz übermitteln lässt, welche dieser in plumper Weise verballhornisiert; bei seinen Abenteuern kommt er bisweilen dem Karagöz ins Gehege. Den vorlauten Hasenfuss Karagöz bringt der martialisch-bramarbasierende

---

[1]) Vrgl. meine Karagöz-Komödien 3. Heft S. 9 Anm. 3, Türkische Litteraturgesch. I S. 102.

[2]) Näher habe ich dies im Globus 78. Band 1900 S. 326 ausgeführt.

[3]) In einem von Kúnos mir zur Benutzung freundlich überlassenen Manuscript von Baskyn heisst es: Miras-jedi-jim hamallyγa tenezzül etmem (ich bin ein feiner Herr und lasse mich nicht zu Lastträgerarbeit herbei.)

Mandraly Deli Bekir, dessen Namen Karagöz in Delik bakyr (durchlochte Kupfermünze) zu verdrehen liebt, in allerlei peinliche Lagen. Deli (Toller) bezeichnet hier einen Soldaten vom Corps der Deliler, der ehemaligen Elitetruppe der osmanischen Armee; mandra, das griechische μάνδρα, bedeutet Meierei, Mandraly den Bewohner einer solchen. Vermutlich ist Mandraly Deli Bekir mit Deli Mandrağy identisch, der als einer der Helden Soliman des I. in der volkstümlichen Geschichte dieses Sultans, welche Nöldeke übersetzte, ZDMG XII S. 228 und 232 (zweimal) auftritt. Tuzsuz wird in einem meiner Brussaer Karagöz-Manuscripte[1]) von Deli Bekir noch als sein Bruder unterschieden.

Zu den genannten kommen ferner die pathologischen Typen, namentlich ein höckeriger geschwätziger Zwerg Alty kulač Beberuhi mit Namen, ein Opiumraucher, Tirjaki, der fortwährend in Schlaf verfällt und zu schnarchen beginnt, ein Stammler, Kekeme oder Pepeme, wie ihn Baskyn Manuscr. Kúnos nennt[2]) und ein Näsler, Xymχym, in dem genannten und einem von mir aus Brussa mitgebrachten Manuscript, einer andern Redaktion von Baskyn unter dem Titel Xymχymly mandra sefasy; um letzteren im Gespräch mit seiner Sprache zu necken, lässt sich Karagöz mit dem Löffelstiel Baumwolle in die Nase stopfen. An die pathologischen Typen reihen sich die Vertreter fremder Nationalitäten, der Jude, Araber, Perser, Armenier, Arnaud, Laze, Grieche und Franke, welche das Türkische in ihrer Weise radebrechen und durch treue Kopierung ihrer Aussprache sowie durch Missverständnisse, welche sich aus derselben ergeben, Heiterkeit erregen. Zunächst übertragen diese Dialekttypen die Eigentümlichkeiten ihrer Muttersprache auf das Türkische, dann aber

[1]) Xymχymly mandra sefasy S. 15.

[2]) Dasselbe gebraucht pepeme auch adjektivisch: böjle pepeme dillen zamparalyk olmaz (wer so stottert, darf nicht den Frauen nachlaufen).

finden um des Effektes willen Übertreibungen statt. So spricht der Araber š nicht nur für č, was eine richtige Beobachtung ist, die auch durch Lehnwörter bestätigt wird, sondern auch für ğ, sagt z. B. für gideğeksin (du wirst gehen): gidešeksin[1]), worauf Karagöz »ešek sen sin (Esel bist du)« erwidert. Der Jude ersetzt die unhebräischen Konsonantenverbindungen gj und kj durch einfaches j, sagt also für türkisch kjöpek oγlu kjöpek (Hund, Sohn eines Hundes) jopôlu jopek, da ihm die Laute ö und ü gleichfalls fremd sind und für gjördüm (ich sah): jurdum.

Von Karagözstücken liegen bereits etwa 2 Dutzend teils in abendländischen teils in Stambuler Drucken vor und es ist erfreulicher Weise Aussicht auf baldige Vermehrung des Materials vorhanden. Bezüglich des Inhalts kann ich auf meine Türkische Litteraturgeschichte I verweisen. Als erster Titel eines noch heute bekannten Stücks erscheint Jazyğy ojunu[2]) (Strassenschreiber-Spiel) in Râšid's Tarîχ, 2. Band Konstantinopel 1153 h = 1741 D. Bl. 6b Z. 12[3]), wie mir Herr Konsul Mordtmann mitteilt, der mich gleichzeitig darauf aufmerksam macht, dass immerhin schon Hammer[4]) Ferhad und Širin als Schattenspiel erwähnt, was freilich noch mit meiner a. a. O. S. 52 ausgesprochenen Ansicht, dass derartige Stoffe eine jüngere Bereicherung des Répertoire's seien, zu vereinigen wäre. Die Ausführung der Stücke ist bei den einzelnen Χajalğy's sehr verschiedenartig. Während das Karagöz dort, wo es von der guten Gesellschaft völlig geächtet wird, zu

---

[1]) Hamam ojunu ed. Kúnos S. 28 Z. 3.

[2]) Auch im alten französischen Schattenspiel war L'écrivain public ein beliebtes Stück s. Magnin a. a. O. S. 181.

[3]) Er sagt, als bei dem Aufruhr, welcher Mustafa den II. vom Throne stiess, die Rebellen den Istambol kadysy in tumultuarischen Szenen zwingen Briefe in ihrem Sinne an die 'Ulema's zu schreiben: bazîče-i-güftugulary jazyğy ojunundan nemudar oldu (ihr Durcheinanderschwatzen war das reinste Schreiberspiel).

[4]) Geschichte des osmanischen Reiches I Pest 1827 S. 229/230

derber Kost herabsinkt, kann man es namentlich in Konstantinopel, wo auch die Gebildeten häufiger einen Schattenspieler ins Haus bestellen, hier und da auf einer hohen Stufe der Vervollkommnung antreffen, die unsere Kasperle-Theater, so weit sie mir bekannt, nicht ahnen lassen.

Wie das Schattenspiel mit der Meddah-Erzählung in Verbindung gebracht wird, so bestehen wiederum Beziehungen zwischen dem Schatten- und Volksschauspiel. Allerdings besitzen wir für letzteres möglicher Weise schon ein recht altes Zeugnis: Anna Komnena († 1148 D.) Alexias ed. Reifferscheid II 265[1]). Diese erzählt, wie ihr Vater Kaiser Alexios auf einem Zuge gegen die Türken durch Podagra in seinen Unternehmungen gehemmt wurde und man am Hofe seines Feindes des Selğuken-Sultans Kiliğ Arslan zu Konja Possen aufführte, in denen der Kaiser seiner angeblichen Feigheit wegen verspottet wurde: „*Καὶ κωμῳδίας ἐγίνετο πρόφασις ἡ τῶν ποδῶν ἀλγηδών. Πρόσωπα γὰρ ἰατρῶν τε καὶ τῶν περὶ τὸν αὐτοκράτορα διαπονουμένων ὑπεκρίνοντο καὶ αὐτὸν δῆτα τὸν βασιλέα εἰς τὸ μέσον παράγοντες καὶ ἀναθέμενοι ἐπὶ κλίνης προσπαίζειν ᾤοντο. Καὶ ἐπὶ ταύταις ταῖς παιδιαῖς γέλως τοῖς βαρβάροις ἐπῆρτο πολύς.*“ Ganz irrtümlich ist überhaupt die Ansicht, das Theater sei im islâmischen Orient — einschliesslich der persischen Mysterien — moderne Entlehnung. Wir haben bereits S. 29 seinen arabischen Namen in χijâl erkannt, wofür man noch Pedro de Alcala (Vocabulista arabigo, Granada 1505): momo contrahazedor liáb al-ḫiél geltend machen könnte. Schon die ältern Reisenden erwähnen häufig Theatervorstellungen im islâmischen Orient.

---

[1]) Den ersten Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Herrn Konsul Mordtmann in Selanik, der mich auf Skarlatos, *Ἡ Κωνσταντινούπολις* 3. Band Athen 1869 S. 464/5 aufmerksam machte. Skarlatos sieht in dem Bericht, ohne dass auch nur ein Wort der Anna Komnena diese Beziehung rechtfertigt, einen alten Beleg für Schattenspiel.

Thévenot[1]) sah eine solche zu Aleppo gelegentlich der Feier der Geburt eines türkischen Prinzen; sie fand auf offenem Hofe statt und soll sehr derb gewesen sein, die Schauspieler waren meistens Juden. Carsten Niebuhr schildert Reisebeschreibung I Kopenhagen 1774 S. 187 ein arabisches Volksschauspiel, die Inhaltsangabe eines Schwankes aus Ägypten findet man bei Lane, Sitten und Gebräuche der heutigen Egypter übers. von Zenker II S. 226—8, die eines andern aus Tebriz bei Ouseley, Travels III London 1823 S. 403/4. Bekannt sind ja auch die Possen auf der Messe zu *Tanṭa*, bei welchen die typischen Figuren des Karagöz, ʿAli Kâka[2]) und der Tänzerin *Ḥa*wal auftreten. Von einem anatolischen Bauernstück (köjlü bir ojun) hat Kúnos, Kisázsia török dialektusairól, Budapest 1896 S. 34 ff. eine Probe mitgeteilt.

Die spezielle Form des türkischen Volksschauspiels, welche unter dem Namen Orta ojunu (Spiel der Mitte), früher Zuhuri kolu[3]) bekannt ist, lässt sich in ihren Elementen schon bei Evlija erkennen. In seinen Mitteilungen über Gaukler und Mimen, Stambuler Ausgabe I S. 646 ff. erwähnt er verschiedene Künstler, die in einer Darstellung (taḳlîd) besonders tüchtig waren; so zeichnete sich der Sohn des Baba Nazly, des Direktors einer nach ihm »Baba Nazly kolu« benannten Bande in dem Stück vom Arnauten Kasym aus. In einer Posse, in welcher der Mevlevi Šengul Čelebi den »Čorbaǧy Haǧievad[4])«

[1]) Reisen in Europa, Asia und Africa, Franckfurt am Mayn 1693 Ander Teil S. 52/3.

[2]) Vermutlich Ka'ka s. Dozy, Suppl. s. v., denn der Narr wird nach der Lieblingsspeise des Volks benannt vrgl. Pischel, Heimat des Puppenspiels S. 19.

[3]) S. Samy, Dictionnaire Turc-Français, Constantinople 1885.

[4]) Čorbaǧy bezeichnet bekanntlich einen Hauptmann der Janitscharen s. Thornton, Das türkische Reich S. 233, über die ʿAǧemi oǧlan's, die Rekruten des Corps ebend. S. 243. Dass wir auf der Volksbühne hier dem Haǧievad, zu *Tanṭa* dem Karagöz begegnen, zeigt, in wie enger Beziehung sie zum Schattenspiel steht.

darstellte, wie er mit den ʿAğemi oγlan's (Janitscharen-Rekruten) die nächtige Ronde durch Stambul macht, liess er nach Evlija (I S. 657) jede Person zum Čorbağy in ihrem Dialekt (her neferi lehğe-i-maχsus ile) reden. Den uns aus dem Karagöz bekannten Tirjaki finden wir bei Evlija bereits als eine komische Figur des taklîd vor. Die Titel und Inhaltsangaben, welche diese nach so vielen Richtungen ungemein ausgiebige Quelle überliefert, werden vermutlich bei Mehrung unseres Text-Materials noch grössere Bedeutung gewinnen.

Während Thalasso aus Konstantinopel berichtet, dass im Juni 1899 gelegentlich der Beschneidung eines Prinzen »des représentations d'Orta Oyounou ont eu lieu dans tous les hôpitaux de la capitale«[1]), konnte ich im September desselben Jahres keine einzige Gesellschaft mehr ausfindig machen, um mit ihr zu arbeiten, da inzwischen ein strenges Verbot erlassen war[2]). Dagegen hatte ich im Jahre 1894 Gelegenheit in einem Kafe am Bosporus vor der Moschee von Dolmabaγče einer solchen Vorstellung beizuwohnen. Die Bühne (mevkiᶜ temâša) war, wodurch sich der Name »Orta ojunu« erklärt, in der Mitte des Lokals in der Weise gebildet, dass eine Fläche von etwa 3 m im Quadrat durch Bretter, die sich auf umgelegte Schemel stützten, abgesperrt war. Wie beim Schattenspiel, griffen auch hier zwei Musikanten, die ausserhalb des Quadrats am Eingange des Kafes sassen, mit einer kleinen Kesselpauke und einer Flöte (kamyš) in das Spiel ein, denn jede neue Figur tritt auch hier ein Lied singend auf. Doch nicht nur die viereckige Bühne, die Eingangslieder, die Ausfüllung der Zwischenpausen durch den Tanz eines

[1]) Revue encyclopédique Larousse, 9eAnnée No. 327, 1899 S. 1038.

[2]) Vielleicht würde man ausserhalb Konstantinopels mehr Erfolg haben. Nach den Bühnenverhältnissen zu schliessen, war die türkische Theatergesellschaft, welche Quedenfeldt, wie er im Ausland 63. Jahrg. 1890 S. 926 berichtet, im Ramaḍân 1306 h = 1889 D. im afrikanischen Tripolis antraf, eine solche Orta-ojunu-Compagnie.

Mädchens, der z. B. auf der Schattenbühne von Nišantaš üblich war, wie ihn das Scenarium des Zuhuri-kolu-Stücks Kundurağy vorschreibt, auch die typischen Figuren hat diese Volksbühne mit dem Schattentheater gemeinsam. Dem Hağievad entspricht hier Pešekjar; dieser persische Name charakterisiert ihn als den Unternehmer, den Schauspieldirektor und erinnert daran, dass Hağievad zuerst auftretend den Prolog spricht. Kavuklu d. h. der mit dem hohen Hut teilt die auffallende Kopfbedeckung mit vielen Narrentypen; sein kavuk wird Kundurağy S. 38 als hoch und cylinderförmig mit Schlitzen und von roter Farbe geschildert und Büjüğü ed. Kúnos S. 28 Z. 27 mit einem tandur[1]) verglichen. Nach den Texten[2]) trägt er eine rote ğübbe[3]) und gelbe Pantoffeln, auch pflegt er einen Regenschirm oft mit verschiedenfarbigen Sektoren in der Hand zu halten. Kavuklu's Streiche gleichen denen des Karagöz. Auch hier beansprucht der Tölpel von seinem Freunde, den er selbst grob behandelt, übertriebene Höflichkeit gegenüber seiner Person: wie Karagöz dem Hağievad Vorwürfe macht, dass er sich nicht nach den Launen des gnädigen Herrn erkundige[4]), so auch Kavuklu dem Pešekjar in Kundurağy: hič hal χatyr sormak jókmu? (kannst du denn nicht nach Befinden und Wohlergehn fragen?) Die gesellschaftlichen Verstösse spielen eine grosse Rolle: Büjüğü S. 12 erzählt Kavuklu, wie er in ein vornehmes Haus kommt und die Pantoffeln unter dem Arm ins Zimmer tritt, da er fürchtet, sie könnten ihm draussen gestohlen werden, wie er, den ihm daselbst vorgesetzten Aschbecher (tütün tablasy) für die

[1]) = arab. tannûr Backofen, im Orient von krugähnlicher Form, vrgl. Polak, Persien I S. 110, ZDMG XI S. 516 Anm. 41, Graf Landberg, Proverbes et dictons de la province de Syrie S. 14. Hier ist die bekannte türkische Heizvorrichtung gemeint.

[2]) Büjüğü S. 32 Z. 19, Kundurağy S. 38.

[3]) Über ğübbe s. Russell, Naturgeschichte von Aleppo I S. 124; Polak, Persien I S. 147; Dozy, Vêtements S. 107—117.

[4]) Hamam ed. Kúnos S. 10 und öfters.

Asche seiner Zigarette zu schade findend, diese lieber auf den Fussboden streut und Ähnliches. Im Stück selbst reden sich übrigens die Personen mit gebräuchlichen bürgerlichen Namen an; Kavuklu wird immer Hamdi genannt, für Pešekjar kommt Tusun und Hüsejn vor. Der Beberuhi des Schattenspiels erscheint im Volksschauspiel als Ğüğe, der Šyk bej als Sevgili wieder, die Liebhaberin wird meist nur Zene oder Zenne, wie Kúnos schreibt, genannt. Auch die Dialekttypen finden wir der Reihe nach vor, zum Teil sogar mit denselben Namen, wie den Arnauten Bajram, und mit denselben Liedern. Wie der als Arnaut gedachte Deli Bekir im Karagöz eine Flinte in den Anschlag zu bringen liebt, so fordert auch der Arnaut des Orta ojunu (Büjüğü S. 31 Z. 21) seine Schulden mit der Pistole ein. Die Frauenrollen werden natürlich von Männern gespielt. Abbildungen von Orta-ojunu-Typen findet man in Kúnos Reisewerk Anatóliai képek, Budapest 1891 S. 104 und bei Thalasso a. a. O. Die abtretenden Schauspieler mischen sich unter die Gäste des Kafes.

Die beiden gedruckten Texte verdanken wir Kúnos. Leider ist nur der eine, Büjüğü ojunu (Zauberer-Spiel), den er auf der asiatischen Seite des Bosporus aufzeichnete, vollständig[1]). Vom anderen, Kunduraǧy ojunu (Schuster-Spiel), welcher in Eskišehir fixiert wurde, liegen nur 2 Szenen vor[2]). Die Ausgaben geben den türkischen Text in arabischen und lateinischen Typen, dem zuerst genannten Stück ist noch eine ungarische Übersetzung hinzugefügt.

Das Orta ojunu scheint auch die Zweiteilung des Stücks in muhavere und fasl, wie man beim Schattenspiel[3]) sagt, gewahrt zu haben. So bildet den ersten Akt von

[1]) Sonder-Abdruck aus dem 21. Bande der Nyelvtudományi közlemények, Budapest 1889.

[2]) Chrestomathia Turcica szerkesztette Kúnos, Budapest 1899 S. 36 ff.

[3]) Vrgl. meine Türk. Litteraturg. I S. 44.

Büjüğü ein Dialog, welcher offenbar die Aufgabe hat, die Charaktere des Kavuklu und Pešekjar zu skizzieren: Kavuklu erzählt dort dem Pešekjar, wie ihm sein Hauswirt bei einer Begegnung mitteilt, dass er zum dilenği vapor eile. Dilenği vapor (Bettlerdampfer) nennt man einen Dampfer, der zwischen Europa und Asien kreuzend sämtliche Stationen am Bosporus mitnimmt. Kavuklu, wie Karagöz alles wörtlich auffassend, meint, auf einem Bettlerdampfer müsse man Geld geschenkt bekommen und schliesst sich dem Wirte an. Er fährt bis zur Endstation, wo er, weil er nicht bezahlen kann, geprügelt wird; ein reicher Mann, dessen jaly sich dort befand, löst ihn aus. Herumspazierend findet Kavuklu ein offenes Thor, tritt in ein vornehmes Haus ein und wird trotz aller möglichen Taktlosigkeiten und Tölpeleien gastfrei aufgenommen und bewirtet. Da er den ihm gegenübersitzenden Herrn des Hauses mit Messer und Gabel hantieren sieht, will er das nachmachen, verfährt aber dabei so ungeschickt, dass der Braten dem Efendi an den Kopf fliegt. Durch zwei Diener wird Kavuklu hinausgeworfen. Heimgekehrt macht er seinem Hauswirt eine Szene. Dieser kündigt ihm die Wohnung. Jetzt bittet er seinen Freund Pešekjar, ihm zu einer neuen Wohnung zu verhelfen. Hiermit beginnt das eigentliche Stück. Pešekjar vermietet seinem Genossen eine elende Bude, deren Vorzüge er ihm in glänzendes Licht zu setzen weiss. Dieser nimmt ihm das Versprechen ab, seinen Aufenthalt nicht seinen zahlreichen Gläubigern zu verraten. Zuerst erscheint nun die Frau Kavuklus, der eine Negersklavin folgt und führt über ihren Mann Klage. Ohne sie zu erkennen, macht sich dieser mit verliebten Reden an sie heran. Es folgt Erkennungsszene und Gardinenpredigt verbunden mit Handgreiflichkeiten von Seiten der Frauen, auch die Sklavin pflegt ihren Pantoffel abzuziehen und Kavuklu mit demselben zu bearbeiten. Pešekjar stiftet Frieden und bekommt von Kavuklu bittere Vorwürfe zu hören,

dass er ihm die Lumpendirnen auf den Hals gehetzt hätte. Die dritte Szene erinnert an das Schattenspiel Kanly kavak: Ein Zauberer, an dem Kavuklu trotz aller Warnungen seinen Mutwillen auslässt, erhebt seinen Stab über ihn mit den Worten: »Estaneke mestaneke dokuzunğu babdan küllühüm püf« und lässt ihn in einer seltsamen Stellung erstarren. Kavuklu's Freunde bewegen endlich den Zauberer ihn wieder zu entzaubern, er überlässt ihm sogar auf seine Bitte den Zauberstab mit der Warnung keinen Unfug damit zu treiben. Kavuklu aber benutzt denselben, um seine Gläubiger, welche in den folgenden Scenen der Reihe nach in Gestalt eines Persers, Kajserli, Lazen, Arnauten und Arabers auftreten, zu hypnotisieren, bis der von Pešekjar herbeigerufene Zauberer ihnen die Bewegungsfähigkeit wiedergiebt und den Kavuklu arretieren lässt. — Die beiden gedruckten Scenen von Kunduraǧy lassen den Inhalt des Stückes noch in keiner Weise erkennen und enthalten nichts, was den Titel rechtfertigte. In der ersten beklagt sich die Zenne bei Pešekjar über ihre greise Mutter, die ihr das Leben schwer mache. Die zweite ist eine muhavere zwischen Kavuklu und Pešekjar, die wieder auffallend an Vorwürfe des Schattenspiels erinnert; wie Karagöz es seinem Genossen gegenüber gelegentlich thut (z. B. Jazyǧy ed. Kúnos S. 78), so foppt Kavuklu den Pešekjar mit einer Münchhausenerzählung, die sich zum Schluss als Traum entpuppt: Da er wieder einmal kein Geld hatte, ist er bei einem Kâveği als Gehülfe eingetreten[1]), hat dort seine Tölpeleien verübt, den Gästen, die von ihm Feuer verlangten, die Nase verbrannt, schliesslich winkt ihm (el eder) ein kostbares Nargile, er lässt es in seine Tasche wandern, fällt dann aus Angst in die Kafebüchse, wird aufgebrüht, gelangt durch einen Darm in die Abflüsse, von dort vermittelst einer Feuerspritze auf das Dach eines brennenden

[1]) Vrgl. die ähnlichen Vorwürfe des Karagöz: Türk. Litteraturgeschichte I S. 46 ff.

Hauses, wo ihn ein Weih (čajlak) zu 5 bis 10 facher Minarethöhe entführt und fallen lässt. Im Fall erwacht er. Die besprochenen Proben enthalten, wie man bemerken wird, merkwürdig wenig Handlung; in Kunduraǧy wird überhaupt nur erzählt; sie sind breiter und matter als die Karagözstücke. Man hüte sich jedoch auf Grund von anderthalb Stücken schon allgemein zu charakterisieren. Nach dem Urteil von Kennern des Orta ojunu soll die türkische Volksbühne oft Vorzügliches leisten. Die Aufzeichnung aller noch zu erlangenden Stücke wäre daher dringend erwünscht. Vorläufig sind wir mit Ausnahme der beiden gedruckten Texte auf Inhaltsangaben in Reisewerken angewiesen, die immer mit Vorsicht aufgenommen werden müssen, da es meist fraglich sein wird, ob der reisende Zuschauer alles richtig zu erfassen vermochte und ob er ein wirkliches Volksschauspiel gesehen hat.

Die Volksbühne geht jedoch keineswegs in der typischen Form des Orta ojunu auf. Gérard de Nerval[1]) sah unmittelbar nach einer Karagöz-Vorstellung in demselben Lokal ein taklîd folgenden Inhalts: Ein junger Mann, ʿOsman, will seine Geliebte, die Witwe eines im Kriege gefallenen Bimbašy heiraten, die ihm aber zur Bedingung macht, die andere Frau des Bimbašy zugleich zu heiraten, weil sie diese, welche sie früher in Schatten stellte, nun von ihrem Liebhaber erniedrigt sehen möchte. Durch eine jüdische Vermittlerin wird der andern klar gemacht, dass ʿOsman eigentlich sie liebe, aber Schulden halber auch ihre Rivalin heiraten müsse. Die Ehe wird durch den Kady geschlossen und jede der Frauen erwartet, dass ihr ʿOsman einen Blumenstrauss als Zeichen, dass er die erste Nacht bei ihr verbringen wolle, überreiche, als plötzlich der Bimbašy, welcher nur gefangen war, erscheint und, da die Andern Reissaus nehmen, den

[1]) Voyage en Orient, 3 éd. Tome 2 S. 207 ff., 7 éd. Tome 2 S. 202 ff.

Kady durchprügelt. Ähnliche Stücke, auch Pantomimen habe ich selbst namentlich in einem türkischen Sommertheater bei den süssen Wassern von Asien gesehn.

Zum Schluss sei noch eines bedeutenden Talentes gedacht, weil es erfreuliche Perspektiven für die Zukunft des türkischen Theaters eröffnet. Allerdings überschreiten wir mit ihm bereits zum Teil die Grenze der volkstümlichen Litteratur im engeren Sinne und betreten das zweite vom Abendland befruchtete Gebiet, welches wir ein anderes Mal im Zusammenhang zu behandeln gedenken. Wenn aber auch die Dramen Feth ʿAli Axondzâde's auf abendländischen Einfluss zurückgehen, so haben sie ihn, was von den Stambuler Efendi-Dramen nur selten gilt, doch vollständig mit orientalischem Geiste durchdrungen und geben ein treues Abbild morgenländischen Lebens von grosser Lebendigkeit und teilweise mit vortrefflicher Typenzeichnung. Feth ʿAli's Temsîlât sind in der türkischen Mundart des Azerbeiğân abgefasst und wurden 1276 h = 1860 D. zu Tiflis gedruckt. Leider ist die Ausgabe sehr selten geworden und mir nicht zugänglich, da unsere Bibliotheken die Zeit sie zu erwerben, verpasst haben[1]). Obwohl nun die Stücke eine persische Bearbeitung von Muhammed Ğaʿfar Karağadaγi[2]) erfahren haben und aus dieser zum Teil in verschiedene abendländische Sprachen übertragen wurden[3]),

[1]) Für Mitteilungen, wo sich Exemplare befinden, wäre ich dankbar.

[2]) Erschien Tehran 1291 h = 1874 D. und ist, wie mir Kollege Horn mitteilt, in der Kaiserl. Universitäts- und Landes-Bibliothek zu Strassburg vorhanden.

[3]) The vazir of Lankurán, A Persian play . . . edited, with a grammatical introduction, a translation, copious notes, and a vocabulary . . . by W. H. D. Haggard and G. le Strange, London 1882; The Alchemist, a Persian play, translated by Guy le Strange: The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, New Series Vol. XVIII, London 1886; Trois comédies traduites du dialecte turc azèri en persan et publiées d'après l'édition de Téhéran . . . par C. Barbier de Meynard et S. Guyard, Paris 1886; Deux comédies turques de Mirza Fèth-Ali Akhond-Zadè traduites . . . par Alphonse Cillière,

bleiben wir doch, da eine Untersuchung über das Verhältnis des persischen Bearbeiters zu seiner Vorlage noch nicht durchgeführt ist, auf die beiden azerbeiğanischen Originale angewiesen, welche uns Barbier de Meynard durch seine sehr verdienstlichen Neudrucke erschlossen hat[1]). Der Vorwurf von Kimijager bildet ein Gegenstück zu dem einer andern Komödie desselben Autors, dem Monsieur Jourdan, doch erscheint der Stoff im Kimijager mit didaktischer Tendenz vertieft, die aber so geschickt lediglich durch naturwahre Kopierung menschlicher Verkehrtheit zum Ausdruck gebracht wird, dass wiederum Zweifel berechtigt sind, ob der Dichter »temsil« (Gleichnis) in didaktischem Sinne gebrauchte:

Ein Goldschmied in Naχu[2]) hat mehrere Freunde zu sich geladen, um ihnen von der Kunst eines grossen Alchymisten, der sich augenblicklich in den Χačmaz[2])-Bergen aufhält, Wunderdinge zu erzählen. Während die Anwesenden, vom Silberfieber ergriffen, sich leichtsinnig in

Paris 1888; Tre persiske Skuespil oversatte af Christian Mohn, Napoli 1888; Monsieur Jourdan s. S. 16 Anm.; To persiske Skuespil oversatte af Christian Mohn, Bergen 1890, Griegs Bogtrykkeri; A. Rogers, Three Persian plays, with Pers. text and literal Engl. transl. London 1890; Der Vezier von Lenkoran . . . übersetzt und für die deutsche Bühne bearbeitet von D. Löbel und C. Fr. Wittmann, Leipzig: Reclam; Drei neupersische Lustspiele übertragen und bearbeitet von L. Passarge, Halle a. d. S. [1901.] Vrgl. auch die folgende Note.

[1]) Kimijager (der Alchymist): JA VIII 7 Paris 1886 S. 5 ff.; Χirs koldur basan, (der Bär den Wegelagerer abfassend): Recueil de textes et de traductions publié par les professeurs de l'école des langues orientales vivantes, Tome I Paris 1889 S. 103 ff. Koldur (Wegelagerer) ist ein spezifisch azerbeiğânisches Wort s. Radloff, Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialekte s. v. Sehr zu wünschen wäre, dass auch die andern Stücke im Original und zwar wegen des Dialekts am besten in lateinischer Transscription mit Glossar neu herausgegeben würden.

[2]) Über die Lage s. Guy le Strange: Journal of the Royal Asiatic Society, N. S. XVIII S. 106. Alchymie wird heute noch eifrig in Mekka betrieben: Snouck Hurgronje, Mekka II S. 215.

Schulden stürzen, um das zur Umsetzung in Edelmetall Nötige zu beschaffen, zieht der Dichter Haǧi Nuri eine Papierrolle aus der Tasche und will der Gesellschaft sein neuestes Epos vom Einfall der Avaren in Naχu vortragen. Ein Hekim (Arzt) giebt der allgemeinen Entrüstung Ausdruck und der Wirt bittet die Vorlesung für geeignetere Zeit zu versparen. Der gereizte Dichter lässt seinen Unmut an dem alchymistischen Schwindel aus, für Jeden müsse sein Beruf den Stein der Weisen (iksîr)[1]) bilden, wenn die Herren nicht auszukommen behaupten, so sei das ihre Schuld. Dem Goldschmied wirft er sodann in erregter Debatte vor, dass er seine Kundschaft verloren, weil er Gold stehle und verfälsche, der Arzt hätte lieber ein tüchtiger Barbier wie sein Vater werden sollen, jetzt, durch Eitelkeit verleitet zur Bevölkerung des Kirchhofs beizutragen, sei er weder Barbier noch Arzt. Der Molla, welcher den Beruf seines Vaters ergriffen hatte, meint, er hätte auf diesem Wege auch nicht gerade die Schätze Qârûn's[2]) erworben, und erhält zur Antwort, dass bei ihm die Sache freilich anders liege, da er viel mehr Fähigkeit für den Beruf des katyrǧy (Maultiertreiber) als des Gelehrten besitze. Als die Anwesenden dem Poeten vorhalten, dass er nach seiner reduzierten Lebensweise auch in seinem Beruf den Stein der Weisen nicht gefunden zu haben scheine, macht er den schlechten Geschmack seiner Mitbürger dafür verantwortlich. Die lebhafte Diskussion endigt damit, dass der Dichter vom Wirt und allen Anwesenden gebeten wird sich zu entfernen. Sein Epos zusammenpackend verlässt er das Lokal mit den Worten: »Doγru söz aǧy olur!« (Wahres Wort ist bitter). — Nach dieser vortrefflichen Exposition führt uns der zweite Akt in eine grossartige Gebirgsgegend zur einsamen Werkstätte des Alchymisten. Die Leute aus Naχu lässt er durch seinen Adepten empfangen: der Meister sei mit

[1]) Vrgl. über dieses Wort: ZDMG 30. Band 1876 S. 536 f.

[2]) Vrgl. Qorân, Sûre 28.

einem I'tikâf[1]) beschäftigt und nicht zu sprechen, ihr Geld könne er nicht annehmen, da sein Elixir (iksir) zu Gunsten der Armenier verbraucht sei und erst in einem Monat eine neue Umsetzung stattfände. Mit Bitten bestürmt, erklärt der Adept endlich, er wolle sehen, was sich thun lasse. Ein Derwisch erscheint in seiner phantastischen Tracht mit dem Ruf ja hu! ja hakk!, unter dem Arm einen roten Hahn und stösst dreimal ins Horn, dass die Felswände wiederhallen, zitiert einige Sa'di-Verse und treibt mit dem Hahn allerlei Hokuspokus. Die erschreckten und verwunderten Spiessbürger werden von dem Adepten belehrt, dass das Kraut, welches den wichtigsten Bestandteil des iksir bilde, in diesen Bergen beim Krähen des Hahnes wachse. Mit ihren erstaunten Ausrufen: »Allâh akbar, subḥân Allâh!« (Allah ist gross, gepriesen sei Allah) schliesst der zweite Akt. — Im dritten erscheinen die Ankömmlinge vor dem Meister, der, indem er die Perlen seines tesbih (Rosenkranz) durch die Finger gleiten lässt, zunächst gleichgültige Höflichkeitsphrasen mit ihnen austauscht, dann seinem Bedauern Ausdruck giebt, dass in Folge der starken Nachfrage seine Vorräte an iksir erschöpft seien, auch sei das zunächst fertig werdende Quantum schon den Juden versprochen. Der Adept erlaubt sich ein gutes Wort zu Gunsten der Gläubigen einzulegen, aber der Meister erklärt, dass er sein Wort auch Ungläubigen gegenüber halte. Rechnungen ergeben dann schliesslich, dass das iksir wohl noch für beide ausreiche; sie sollten nur ihr Metall dem Adepten übergeben. Hochbeglückt ziehen die Leutchen ab, nach 30 Tagen könnten sie das fertige Silber holen kommen. — Am dreissigsten Tage treffen sie wieder ein. Der Meister fährt sie an, sie seien zu früh gekommen, nach 30 Tagen heisse frühestens am 31.; der ganze Erfolg der Umsetzung sei nunmehr in Frage gestellt. Jetzt

[1]) Vrgl. über diese Zeremonie den 6. Jahresbericht der Geogr. Gesellschaft zu Greifswald, Greifswald 1896 S. 17.

dürften sie sich 2 Stunden, welche der Prozess noch dauere, nicht von der Stelle rühren und um Gottes willen nicht an einen Affen denken, wodurch nach den Geheimnissen der Alchymie das grösste Unheil angerichtet werden könnte. »Aγa, giebt es kein anderes Mittel?« fragt alsbald der Eine. »Anders als was?« »Als der Affe.« Der Meister braust jähzornig auf, aber auch die Andern können sich nicht mehr halten: alle Tiere des Gebirges nehmen in ihrem Hirn die Gestalt von Affen an, grosse *h*amdûne's[1]) mit langen Schwänzen stürzen sich auf sie. Sie verzweifeln und jammern über die verfluchten Affen, am Herd erfolgt eine Explosion: Alles ist verloren! Die Naχuer suchen den unglücklichen Meister durch Zuspruch zu beruhigen, er vertröstet sie auf die nächste Umsetzung mit dem Hintergedanken, sich sobald wie möglich aus dem Staube zu machen.

Möge mit dem erfreulichen Aufschwung der türkischen Litteratur auch die Entwickelung der türkischen Litteraturgeschichte Schritt halten. Dass das persische und türkische Schrifttum mehr Beachtung verdient als das arabische, dürfte für den Eingeweihten keinem Zweifel unterliegen. Dennoch stand die osmanische Litteraturgeschichte bis vor kurzem gleich der osmanischen Geschichtsforschung auf dem nicht gerade sonderlich erfreulichen Standpunkt, auf welchen sie Hammer-Purgstall am Anfang des 19. Jahrhunderts gestellt hatte. Erst wenn Gibb's History of Ottoman Poetry[2]) vollständig vorliegt, werden diese Zustände wenigstens für die klassische Poesie überwunden sein. Doch darf hinter dem Studium der Klassik das der Volkslitteratur und der von Jahr zu Jahr wichtiger werdenden modernen Richtung nicht zurückbleiben.

---

[1]) Dies Wort für Affe finde ich nur bei Vullers, Lexicon Persico-Latinum verzeichnet.

[2]) Bd. 1. London 1900.

Anmerkungen und Nachträge.

S. 8/9. Mein Kollege Richard Schmidt teilt mir mit, dass der Schwank sich in der Çukasaptati wiederfindet, vrgl. seine Übersetzung, Textus simplicior, Kiel 1894 S. 66 ff.

S. 12 l. Z. Maltzan, Reise in den Regentschaften Tunis und Tripolis, 1. Band S. 226: »Das *H*ânut eines Arabers vom Mittelstande ist ihm . . . oft nur nebenbei der Schauplatz seiner Gewerbsthätigkeit, der wahre Wert jedoch und oft der einzige Zweck desselben besteht für ihn darin, dass er daselbst für alle seine Freunde, die ihn aufsuchen wollen, zu Hause sein kann, denn in seinem Wohngebäude, bei dem er nicht so glücklich ist, ein abgesondertes Nebenlokal zu besitzen, darf er fast Niemand, nur seine allernächsten Blutsverwandten empfangen und selbst diese würden sich durch die Gegenwart der Frauen mehr geniert, als unterhalten fühlen.«

S. 30. Über Mehr u-Mušteri s. namentlich C. R. S. Peiper, Stimmen aus dem Morgenlande, Hirschberg 1850 S. 266—310.

S. 43. Kavuklu teilt seine diebischen Neigungen (vrgl. z. B. noch Büjüğü S. 12) mit seinem arabischen Ebenbild Kâmil in einer volkstümlichen Posse aus Damaskus »Lokanda Baris (das Pariser Hotel)«, die Herr Dr. Enno Littmann mir mitzuteilen die Güte hatte.

3 2044 022 681 712